Biblioteca "Sandron,, di Scienze e Lettere

N. 62.

ALDO OBERDORFER

SAGGIO

SU

MICHELANGELO

REMO SANDRON - Editore
Libraio della R. Casa
Milano-Palermo-Napoli

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/saggiosumichelan00ober

SAGGIO SU MICHELANGELO

ALDO OBERDORFER

SAGGIO

SU

MICHELANGELO

REMO SANDRON — EDITORE
LIBRAIO DELLA R. CASA
MILANO-PALERMO-NAPOLI

Proprietà letteraria dell'Editore

REMO SANDRON

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi compresi gli Stati di Svezia, Norvegia e Danimarca.

OFFIC. TIPOGR. Sandron — 242 — I — 300713

A MIA ZIA CAROLINA

A chi la studi nei fatti esteriori la vita di Michelangelo appare tranquilla e, quasi, fortunata e felice: nasce di famiglia oscura ma non ignobile, povera ma non misera; una breve lotta basta a schiudergli la via dell'arte; i suoi primi passi sono seguiti con amorosa invidia dai maestri, con meraviglia dalla corte medicea che lo protegge e lo consiglia; il suo spirito si sviluppa e si rafforza tra il classicismo del Poliziano e l'austerità ascetica di Girolamo Savonarola; il suo genio si scatena nelle imprese titaniche in cui lo lancia l'ammirazione esigente dei suoi protettori.

Papi e cardinali, imperatori e principi, cristiani e infedeli se lo contendono, chiedono co-

me una grazia un'opera di lui o, più modestamente, un disegno. Con la fama, acquista ricchezze. Ha nemici acerrimi, ma ha pure ammiratori e discepoli pazzi di lui, proni davanti all'immensità del suo genio.

La sua morte fu un' apoteosi; Firenze che, vivo, non l'aveva potuto togliere a Roma, l'ebbe morto e l'onorò come pochi artisti nel Rinascimento furono onorati. Nulla gli mancò di ciò che fu gioia, orgoglio, ragione di vita per molti dell'età sua; eppure ben poche vite sentiamo, come la sua, scosse fin nelle più intime radici da passioni vertiginose, avvelenate fin nelle più nascoste sorgenti da un dolore sempre rinnovato. Shakespeare e Beethoven, gigantesche rupi sbattute dai venti, seppero il male che attanagliò l'anima di Michelangelo; ma Shakespeare nelle sue proprie studiava e notomizzava le armonie e le disarmonie del cuore umano, ma Beethoven, nella gioia e nello spasimo sentì sempre un'intima comunione con le forze prime della natura. Tormento aspro nell'uno e nell'altro; ma meno terribile forse, o meno continuo, dello strazio di chi nella gioia e nel dolore, nella luce, nella bellezza, nella gloria, come nella debolezza e nell'ignominia fu condannato a sentire sempre, inesorabilmente,

soltanto se stesso. Mai un istante d'oblio nella gioia dell'amore, nell'ebrezza del successo, nella gloria del trionfo; mai, neppur nell' abbandono supremo della creazione! Volare alto e sentir grave il peso della salma; sognare e sentire il limite del proprio sogno; affermare con ardore e sentire nella coscienza desta un « no » fisso ed immobile: questo il supplizio di Michelangelo, la ragione del suo dolore inestinguibile e della sublimità dell' arte sua personale e soggettiva fino allo spasimo. E' nella sua arte, nella sua pittura, nella scultura, nella poesia l'espressione di questo tormento intimo, la confessione d'uno strazio che forse la sua stessa analisi psicologica minuziosa e continua non riuscì mai a misurargli tutto, che certamente egli non seppe mai riportare alle sue origini più riposte e più vere.

Ma, interrogando quest'arte così potentemente una nella sua varietà, non correremo il rischio d'umiliare l'anima divina di lui fino alla nostra bassezza? « Io dico che e' s' à fabbricato uno Michelagniolo nel cuore di quella pasta che e' v'à dentro »! (Lett. CCCVI).

E sia: non sarà la verita, nè pretenderemo di farla accettare per tale; sarà la « nostra verità », umile e salda. E dire la verità, per chi è convinto, è non dovere sì gioia.

Aveva di poco superato i quindic'anni quando scolpì la lotta tra Centauri e Lapiti: era un audace, che, con tecnica inesperta, tentava animare nella breve lastra di marmo una così vasta scena; era già un forte che, quasi digiuno di scuola, con mano ancora tremante ed incerta, imprimeva una balda grandiosità ai piccoli giganti; era già un artista che, indipendentemente da teorie e da impacci dottrinari, cercava libera espressione alla sua visione artistica.

Aveva avuto maestri di disegno e di pittura David del Ghirlandaio e, più, Domenico, pittore facile, nitido, preciso, copioso; gli aveva additato i modelli antichi, nei giardini medicei, Bertoldo, un tardo e grosso discepolo di Dona-

tello; Giotto, dagli affreschi di Santa Croce e, prima, Masaccio dalla cappella Brancacci, gli avevano insegnato la spiritualità sana dell'espressione e la nobile scioltezza degli atteggiamenti. Ora, nella comoda ospitalità medicea, egli ondeggiava tra il classicismo voluttuoso del Poliziano e il misticismo cristianeggiante dei neo-platonici, tra l'arte antica e l'arte moderna, tra Apollo e Maria, tra Ercole e Cristo.

Ma più che gli antichi e Giotto e Masaccio e Donatello sul suo gusto artistico, influirono sul suo pensiero nascente e sul suo sentimento Platone e Girolamo Savonarola; influenza di cui negli anni e fors'anche nei decenni immediatamente successivi ci sono poche tracce, o nessuna, nella sua opera, ma che pur si deve ammettere ove non si voglia immaginare una soluzione di continuità nello sviluppo spirituale dell'artista e un incomprensibile ritorno dell'uomo fatto alle idee ed ai sentimenti del giovanetto.

Quale e quanta parte del neoplatonismo il giovane artista abbia assimilato, e quanto l'abbiano colpito le parole di fede e di fuoco del domenicano di San Marco, dirà forse lo studio delle sue opere posteriori; non accennarvi qui sarebbe stato errore, perchè, se bellezza e fede

ardente in diversi modi commuovono l'uomo adulto e in tempi diversi trovano espressione nella sua arte, non v'ha dubbio che i germi primi di questa commozione, dopo che in se stesso, il Buonarroti ha colto nella Firenze del Magnifico. E se il Ficino si potrà riconoscere meno facilmente nella lirica michelangiolesca e vi parrà spesso introdotto a forza, il « ritorno a Platone » sarà certamente dovuto in parte alle reminiscenze giovanili del poeta; e se le figure dei profeti e dei giganti della Sistina dicono prima di tutto lo strazio d'una sola anima di titano, è pur certo che la loro « terribilità », materiata di spasimo e di grandezza, ricorda spesso la terribilità savonaroliana.

Un giovane, religioso per animo e per educazione, innamorato del bello, della forma, attirato per istinto da ogni espressione del mondo pagano, ma spinto dalla riflessione sulla via dell'ascetismo, poteva trovare più comodo rifugio che il sereno neoplatonismo di Firenze? La terra, paganamente bella, congiunta al cielo dei mistici cristiani; Apollo ricongiunto, per lungo tramite, a Dio; l'uomo ricondotto verso l'alto attraverso non l'abiettazione ma la sublimazione della bellezza; la carne condannata, ormai assoluta e diventata mezzo ai godimenti

dello spirito; — ciò offriva la nuova religione a chi la sapesse interpretare con larghezza; offriva pace alle vittime di quella lotta che esaltò il Petrarca e annientò il Tasso. Che se il buon dèmone loico del Medio Evo insorgeva a protestare contro la troppo comoda conciliazione di due termini assolutamente inconciliabili, l'accademico fiorentino non esitava a dargli ragione e soddisfazione; e allora, dalle sale del palazzo di via Larga, dove, tra un nudo antico e un quadro d'ispirazione classica del Botticelli, aveva composto un canto carnascialesco o le scene d'una sacra rappresentazione, andava a Santa Reparata o a Santa Maria del Fiore, a sentire la parola veemente di Girolamo Savonarola. Quella parola che il popolo beveva con pericolosa avidità, serviva a calmare i rimorsi, se mai ne ebbe, della borghesia intellettuale di Firenze, che accorse da principio a sentirla con ammirazione, e se ne stancò solo quando il frate, irresistibilmente trascinato nella politica militante, perdette quell'equilibrio che il « buon senso » fiorentino ama ed esige prima d'ogni altra cosa.

Ma Michelangelo non era un indifferente, nè il suo spirito amava i placidi accomodamenti, nè li cercava; quindi, se il platonismo fiorentino rischiarava qualche lato oscuro del suo pensiero,

se giustificava idealmente qualche esigenza del suo istinto, perciò solo egli, fatto uomo, potè accettarlo.

E così pure fin da principio la figura del tragico frate gli dovette parere esteticamente e moralmente bella: lo sforzo immane e quasi materialmente sensibile con cui il predicatore dava espressione verbale alle sue visioni apocalittiche, cercando la sincerità e l'immediatezza nell'incrollabilità delle sue convinzioni, non dicendo parola che non vibrasse della sua fede, dovevano impressionare violentemente chi già, forse, presentiva in sè tremende lotte e l'angoscia di non poter dire le sue sofferenze con evidenza pari alla verità. Di più, la fede fervida, praticante, esaltata ed umile che il padre gli aveva insegnato, lo portava più tosto alla concezione d'un Dio violento punitore, implacabile persecutore, che a quella d'un Essere mite, capace di comprendere e di perdonare; ed era proprio il suo dio, fiero vendicatore dei mali, che la bollente parola del frate predicatore veniva dipingendogli. Spesso, forse, il giovanetto artista s'inginocchiò nella vasta ombra della chiesa ad adorare quella forza suprema che, evocata con esaltazione tra lo sgomento del popolo, lo percoteva, lo abbatteva, lo schiacciava; mai, forse,

egli vide più grande che allora la grandezza di dio, mai egli comprese meglio che allora la superiorità di quei pochi — ed era di questi il tonante profeta dei mali di Firenze e d' Italia — che particolar forma d'ingegno e vita spirituale ed ascetica misero e mettono in grado di comunicare direttamente con la grande Potenza occulta: Ezechiele rapito in estasi, Giona angosciato e fervido, Geremia intimamente pensoso, forse fin da allora si presentarono con plastica evidenza alla fantasia del dipintore della Sistina.

Ma una piena espressione artistica del sentimento religioso di Michelangelo si cercherebbe inutilmente nella sua opera giovanile, sia di pittura che di scultura; la Madonna della Scala è una bella donna felice della sua salute, come dieci anni, circa, più tardi sarà una madre lieta delle sue forme giunoniche e del suo figliuoletto gigante la Vergine nel tondo del Doni; nè la madonna di Bruges, forte e pensosa, pare pensosa d'altro che della sua casta maternità; nè la stessa Pietà di San Pietro, di molti anni precedente a quella, mi pare esprima altro sentimento che non sia uno sconfinato dolore umano: è bensì vero che lo scultore, a giustificare la freschezza giovanile di che aveva soffuso il volto di Maria, mentre quello del figliuolo ap-

pariva assai più vecchio e patito, diceva che Maria, la donna senza colpa e senza macchia, doveva naturalmente essere meno accasciata e invecchiata di Cristo, volontariamente gravatosi di tutte le colpe dell'umanità; ma questo, che potrà essere concetto teologico accettabilissimo, non poteva impedire che nel dolore della madre fossero espressi quel riconoscimento della superiorità del Figliuolo, quella rinuncia al dolore materno per un dolore più vasto e più profondo, che dovrebbero costituire i caratteri della vera Pietà. Intanto, mentre scolpisce le Vergini umane, e un Crocifisso pel priore di Santo Spirito, e i Santi per il Piccolomini di Siena, e pensa agli Apostoli pel duomo di Firenze e abbozza il cartone delle Stimmate di San Francesco, va lavorando con pagana gioia della forma un Amore dormente, (1496), un Bacco, un Cupido (1497): e con arte così perfettamente classica, che basterà il primo di questi sia sepolto ad una certa profondità e coperto di un po' di colore del tempo perchè intenditori finissimi lo proclamino squisita opera dell'antichità. Infine, a concludere questo periodo di preparazione, in cui l'artista sembra saggiare le sue forze, studiare, più che gli altri, se stesso, a concludere questo periodo di diec'anni o dodici e ad iniziarne uno

nuovo che dovrebbe prendere il nome da papa Giulio, nel 1504 Michelangelo finisce di scolpire il David (maggio) e incomincia a disegnare i cartoni per la « Battaglia di Cascina » (agosto).

I primi anni di questo periodo, i primi della giovinezza dell'artista, non furono lieti per lui. Fra il 1490 e il '92 ebbe il famoso pugno che il Torrigiani gli dette per vendicarsi di qualche motteggio lanciatogli a proposito dei disegni fatti al Carmine, pugno tanto fiero che, narrò il Torrigiani stesso a Benvenuto Cellini « mi sentii fiaccare sotto quell'osso e tenerume del naso, come se fusse stato un cialdone; e così segnato da me ne resterà in sin che vive ». Se e quanto il giovanetto abbia sofferto allora per questa deturpazione, non sappiamo; ma nelle liriche suona spesso doloroso il lamento per la sua bruttezza. Il 4 luglio 1491 suo fratello Leonardo si rese frate, tra i domenicani. L'otto aprile 1492 morì Lorenzo il Magnifico; e fu questo un colpo non indifferente per l'artista che, legato da affetto e da gratitudine, per sè e per il padre, ai Medici, si vedeva trascurato dal nuovo signore, Piero. Fu ventura per lui che nel gennaio del 1494 nevicasse e che Piero pensasse a lui per una statua di neve che voleva eretta nel mezzo del cortile del suo palazzo; chè fu

quello l'inizio d'un altro breve periodo di famigliarità dell'artista con i Medici. Ma l'orizzonte politico s'era oscurato rapidamente: pareva che le profezie del Savonarola dovessero avverarsi in un avvenire prossimo; la corte di Piero vedeva addensarsi sulla sua gioia volutamente spensierata, un turbine che, ben presto, doveva spazzarla via. Nessuno, però, voleva credere alla sventura vicina: e quando Cardiere, il povero cortigiano, disse di aver sognato due volte il Magnifico che gli ingiungeva di consigliar la fuga a Piero in suo nome, gli si rise in faccia.— Non rise Michelangelo: il tono profetico che sempre egli aveva sentito nella parola del Savonarola doveva disporlo a credere facilmente ad un sogno che ben poteva essere veritiero; l'esaltazione, il terrore che le visioni del predicatore spandevano nelle turbe s'erano certamente impadroniti dell'animo del giovane, e avevano trovato incremento nella naturale disposizione di lui al dubbio e alla paura: disposizione che risulta all'evidenza grandissima già in Lodovico, suo padre. (1) Non rise, dunque; ma,

---

(1) Molto spesso, nelle sue lettere, il figliuolo fa il possibile per rassicurarlo: « Dubito che non vi mettiate più timore o paura che non bisogna » (Lett. LII). « A me fa

come il pericolo fosse imminente e la paura dovesse ormai diventare unica guida delle sue azioni, senza che nessun fatto esteriore giustificasse il suo passo, fuggì; prima, fino a Venezia, poi, a Bologna. Giovanni Francesco Aldrovandi che l'ospitò a Bologna, gli usò gran cortesia «e perchè lo amava» dice il Vasari» e perchè piacendogli, come toscano, la pronunzia del leggere di Michelangelo, volentieri udiva le cose di Dante di Petrarca e del Boccaccio, et altri poeti toscani»; in quel tempo finì il san Petronio e scolpì un angelo per l'arca di san Domenico: più severo e solenne, ma assai meno aggraziato che quello di Niccolò dall'Arca.

Nella primavera del 1495 è di ritorno a Firenze; alla fine del giugno 1496 va, per la prima volta, a Roma, ospite di Raffaello Riario. La sua fama si va allargando. Le commissioni piovono. Egli non sa dire di no, accetta ogni incarico, s'ingolfa nel lavoro: il 5 giugno fa un contratto

---

male che voi istiate in codesta paura» (ibid.). «Non vi sbigottite e non vi date un'oncia di malinconia, perchè se si perde la roba non si perde la vita» (Lett. LXV). E gli dà un consiglio in che le paure del padre si vedono chiaramente ereditate dal figlio: «de' casi della Terra, non vi impacciate di niente, nè in fatti nè in parole; e fate come si fa alla moria: siate i primi a fuggire» (Lettera LXXXVII).

col cardinale Piccolomini per 15 figure di santi destinate ad adornare l'altare da lui fatto costruire nel duomo di Siena, il 16 agosto dellostesso anno conclude con gli operai del duomo di Firenze un contratto col quale s'impegna a lavorare un gran masso da lungo tempo inutilizzato, e a cavarne un David; il 24 aprile 1503 ha, dall'Arte della lana, incarico di scolpire dodici figure d'apostoli per Santa Maria del Fiore; finalmente, nell'agosto 1504 è invitato a frescare una delle pareti del nuovo salone fiorentino che il Cronaca ha costrutto: in poco più di tre anni egli s'è impegnato a fornire tanto lavoro quanto basterebbe per occupare tutta la vita d'un uomo. Ma se la mente è pronta e ardita nel concepire, se la coscienza della potenzialità artistica è così grande che crede di non aver limiti, la forza materiale sarà impotente a seguire così alti voli: e a Siena il Buonarroti non fornirà che quattro statue, e ne abbozzerà una sola — il San Matteo, ch'è ora nella Galleria di via Ricasoli — per il duomo di Firenze; e non disegnerà più che i cartoni della battaglia di Cascina; e riuscirà a compiere soltanto il suo glorioso David.

Masaccio e Donatello, che dai maestri gli furono proposti come modelli, non sono rimasti senza efficacia su di lui; che, anzi, queste prime

opere della sua virilità s'affermano nei loro nomi. Colui che più tardi doveva sdegnare qualsiasi modello per le sue pitture e le sue sculture, quasi la natura non potesse offrirgli forme più belle di quelle che gli suggeriva la sua fantasia innamorata, ci appare e nel David e nella Battaglia di Cascina, per il poco che ne conosciamo, fiorentinamente studioso riproduttore della verità. Il giovanetto ebreo forte, sereno, saldamente piantato, con i suoi grandi piedi e le larghe mani sgraziate d'adolescente, con nello sguardo, più che baldanza, sicurezza, non è una creatura della fantasia di Michelangelo: è una bella e forte figura contemplata con amore e riprodotta con verità, è ancora un ritratto idealizzato assai più che un fantasma dell'artista espresso in forme concrete. E nei cartoni della battaglia di Cascina — che fu scuola di nudo e di scorcio ai giovani artisti, fino a quell'autunno 1512 in cui i disordini che seguirono il ritorno dei Medici permisero a un disgraziato invidioso (Baccio Bandinelli, fu detto) di distruggerlo — o, meglio, in quel cartone dei bagnanti che, sorpresi dall'assalto nemico, s'arrampicano sulle erte sponde del fiume e affrettatamente si preparano alla battaglia, non si sente uno sforzo palese di rendere con varietà di atteggiamenti

impensati e improvvisi tutto il giuoco dei muscoli, che il pittore è andato studiando con affannoso interesse, fino ad ammalare per la fatica, sui cadaveri che già fin dal 1492 gli erano forniti dal priore di Santo Spirito? Un soldato seduto s'infila a gran fatica sulle gambe bagnate i gambali di maglia, e tutto il suo viso e tutto il corpo esprimono uno sforzo certo superiore alle esigenze di quell'umile e noiosa fatica; un altro, curvo sulle anche, guarda i tentativi d'un compagno che non è ancora riuscito a salire e di cui solo le mani emergono dall'acqua; un altro ancora, seduto sul margine, con le gambe penzoloni, si volta con mezza la persona a vedere ciò che avviene in distanza: evidentemente i compagni d'arme hanno cominciato la resistenza. Se confrontiamo questa scena con l'impressionante groviglio d'uomini e di cavalli tutti invasi dalla stessa furia di combattere e d'uccidere ch'è tutto ciò che rimane della battaglia d'Anghiari dipinta da Leonardo da Vinci sulla parete opposta a quella che il Buonarroti doveva frescare, finiremo, credo, per trovare nell'opera di questo i segni d'una sicura maturità artistica, nell'opera del primo qualche cosa che ricorda ancora lo studio e l'accademia; ma studio amorosissimo ed accademia incomparabil-

mente virtuosa, che dimostrano come l'artista sia già tanto padrone dei mezzi d'espressione che, appena la sua fantasia sarà potentemente eccitata, appena egli avrà incontrato chi saprà scatenare le passioni del suo cuore, noi potremo aspettarci da lui il capolavoro.

Nel marzo 1505 papa Giulio II chiamò a Roma lo scultore fiorentino. Voleva innalzarsi una tomba a S. Pietro, la più grande e nuova che mai papa avesse avuto; gli occorreva un artista giovane e provato, audace e sicuro; volle la sua buona stella ch'egli pensasse a Michelangelo.

Nelle ultime ore del suo viaggio, traversando l'austera grandiosità deserta della campagna romana, non sentì il giovane artista agitarglisi in cuore l'orgoglio smisurato della conquista? Non comprese, per una di quelle intuizioni che talora allegrano od angosciano il cuore degli uomini, che una nuova vita stava per cominciare, più che attorno a lui, in lui, ch'egli s'accostava alla fiamma che avrebbe arsa e disseccata in lui ogni sorgente di gioia, che stava per incontrare chi gli avrebbe mostrato umili i suoi so-

gni più alti, ristretti i suoi più vasti disegni, debole la sua più salda coscienza d'artista? E mentre il cuore presago suscitava nella fantasia sorrisi di gloria e larve d'angoscia, non vide egli forse ergersi nell'aria cristallina a dominare la città sovrana, forte e possente come un sogno di titano, la cupola ch'egli in un impeto di fede tanto più sublime quanto più profonda sarebbe stata la sua caduta, doveva lanciare nei cieli, verso Dio?

Giulio II era allora al second' anno del suo pontificato; era odiato, temuto e ammirato. Despotico e violento, ben più che sacerdote egli fu diplomatico e guerriero; e se nella storia della fede nessuna grande data è connessa col suo nome, non c'è in quel periodo fatto importante nella storia d'Italia, e, quasi si può dire, d'Europa, in cui il Della Rovere non abbia parte preponderante. Come il più nobile dei Tiranni, sentì sua la dignità del suo stato, e necessità di stato i dettati della sua volontà imperiosa.

Fu d'ambizione sfrenata, che non conobbe limiti ai suoi sogni, sorretta da immediata percezione del reale e dell'utile, da pronta risolutezza nel decidere, da una volontà che non piegava; fin nell'età più avanzata ebbe forza fisica pari all'energia morale, altissima; come in poli-

tica così in arte fu avido meno del fastoso che del grandioso; intelligenza artistica ebbe forse non più che mediocre, e fatta più di piacere per ambizioni sodisfatte che di vero godimento estetico; anche dagli artisti ammirato e temuto, seppe sfruttarne mirabilmente le doti, parco nel lodare, ferreo nell'esigere.

Quest'uomo grande e capace di grandi cose, quando cercò un artista che potesse ridire alla posterità le sue gesta in un'ardita opera di marmi, pensò a Michelangelo. E quando Michelangelo venne a Roma e sentì dalle labbra del vecchio pontefice ciò che si voleva da lui, e quando s'infiammò all'idea e quando poi dovette abbandonarla, fu il principio della vera tragedia della sua vita.

Per quel successivo ampliarsi dei suoi progetti onde parve che il genio di Michelangelo godesse di porsi sempre nuove e più complesse difficoltà per averne maggior soddisfazione superandole tutte, per quell'ardore di grandiosità che complicò fino a renderli inattuabili molti suoi disegni artistici, lo scultore ideò una tomba che, condotta a termine, sarebbe stata veramente l'opera più grande che mai fosse stata eretta a celebrare la grandezza d'un papa. Della sepoltura a quattro facce che doveva sorgere a

San Pietro, nè la povera architettura murale di San Pietro in Vincoli, nè il notissimo disegno degli Uffizi, nè le descrizioni discordanti o incomplete del Condivi e del Vasari possono darci un'idea meglio che approssimativa. « L'edificio di braccia dodici per diciotto » scrive il Vasari « aveva un ordine di nicchie attorno attorno, le quali erano tramezzate da termini vestiti dal mezzo in su, che con la testa tenevano la prima cornice, e ciascuno termine con strana e bizzarra attitudine ha legato un prigione ignudo il qual posava coi piedi in un risalto d'un basamento. Questi prigioni erano tutte le provincie soggiogate da questo pontefice..... ed altre statue diverse erano le virtù ed arte ingegnose..... Sui canti della prima cornice andavano quattro figure grandi: la Vita attiva e la contemplativa e S. Paolo e Moisè. Ascendeva l'opera sopra la cornice in gradi diminuendo, con un fregio di storie di bronzo e con altre figure e putti e ornamenti attorno; e sopra era per fine due figure, che una era il Cielo che ridendo sosteneva sulle spalle una bara con Cibele dea della Terra. Era accomodato che s'entrava ed usciva per le teste della quadratura dell'opera nel mezzo delle nicchie; e drento era, camminando a uso di tempio, in forma ovale, nel quale aveva nel mezzo

la cassa dove aveva da porsi il corpo morto di quel papa; e finalmente vi andava in tutta quest'opera quaranta statue di marmo, senza l'altre storie, putti ed ornamenti, e tutte intagliate le cornici e gli altri membri dell'opera d'architettura ».

Qualunque fosse la vera forma architettonica che lo scultore ideò, qualunque il contenuto simbolico delle figure, più interessante di questo e più notevole di quella è la grandiosità del disegno generale, l'abbondanza dell'ornamentazione nella linea evidentemente povera dell'architettura, la prodigalità, quasi inconscia dei limiti del possibile, con cui le statue grandi e grandissime sono profuse nell'opera. Ma di questo progetto grandioso, che la fantasia ardente del Buonarroti andava rendendo sempre più ampio, complesso, sublime, inattuabile, presso che nulla fu condotto a termine: solo il Mosè, magnifica visione di forza e d'impero, è quale l'artista lo volle; — il resto si rimpicciolì, s'attenuò, svanì. E tutta la vita di Michelangelo fu turbata dal crollo di questo grande sogno della sua prima virilità; egli stesso ne fece, anche più che veramente non fosse, la tragedia della sua vita, per quel bisogno che ogni uomo che soffre ha, di trovare una ragione delle sue sofferenze. Tra-

gedia fu non tanto perchè l'artista n'ebbe noia grandissima, e danno, e, quasi, disonore, ma perchè per la prima volta allora egli sentì chiaramente impari all'altezza del suo genio l'energia della sua volontà.

L'impresa quasi sovrumana gli era stata suggerita, era stata voluta da papa Giulio; quello stesso che parve si dilettasse di porre l'artista di fronte ai problemi più aspri e di vederlo prima ricalcitrare di fronte alle difficoltà nuove della tecnica e dell'invenzione, poi adattarsi alla volontà altrui, darsi tutto all'idea, ampliarla, completarla, organarla nelle sue parti, e «consumar, pensando, l'impresa». — Michelangelo volle e sempre affermò di essere soltanto scultore nel marmo, e Giulio II pretese da lui prima un' opera prevalentemente architettonica, poi una statua in bronzo, infine, tornando ad un vecchio progetto, una pittura a fresco; e quello, sempre recalcitrante e malcontento e talvolta per fino violento contro la tirannica volontà del papa, disegnò una tomba che, compiuta, sarebbe stata colossale, fuse in bronzo una statua di dimensioni e di peso enormi, frescò con fantasia inesauribile il soffitto di una tra le maggiori e più celebri cappelle della cristianità.

Il furore dell'ispirazione pare in lui quasi uno

sfogo di rabbia repressa; l'ira dell'uomo costretta a piegare davanti alla volontà ferrea e sicura del pontefice sembra trasformarsi in furore artistico, in impeto irresistibile di creazione; a poco a poco tutto sparisce davanti all'artista: costrizioni, imposizioni, vincoli di obbedienza non esistono più, ma esiste solo una costrizione interiore, l'impulso irresistibile del suo genio che lo costringe a creare; ed egli rimane sublimemente solo con la sua idea che rielabora, allarga, ingigantisce, combattendo una fiera lotta contro la materia che, inerte, troppo spesso non esprime con calore pari alla verità l'entusiasmo del creatore.

Capace di voli altissimi, il suo ingegno si piega volentieri anche ad umili studî; mentre modella nella cera la maestà di Giuliano della Rovere, studia con cura l'arte di fondere il bronzo; mentre già gli balenano alla fantasia le figurazioni della Creazione o l'agitata grandezza dei Profeti, studia con serietà la tecnica della pittura a fresco; par quasi che le creature della sua fantasia, non vive finchè l'artista non è padrone dei mezzi tecnici d'espressione, sopportino un breve indugio alla loro traduzione dal mondo delle immagini in quello della realtà, affinchè tanto più complete e più calde di vita possano

poi nascere sotto lo scalpello o il pennello fatti più sapienti. Però mai, se non costretto, Michelangelo approfondì lo studio di nuove tecniche artistiche; non incurioso del nuovo, egli, troppo assorbito dalla osservazione della sua affannosa psicologia, ebbe spirito ben diverso da quello, acuto e indagatore, di Leonardo; nè, se si eccettuino i suoi studi d'anatomia, c'è fra i suoi disegni cosa alcuna che, per geniale novità e ardimento di ricerca, possa paragonarsi agli studi di quello. Fu sempre la volontà o il capriccio dei suoi signori — quest'uomo che pare un'incarnazione della libertà fu per tutta la vita asservito alla volontà altrui (1) — a spingerlo sull'una via o sull'altra, a farlo architetto o pittore, di scultore ch'egli si sentiva nato: ma, come, l'imposizione odiosa non gravava di nessun peso il suo entusiasmo, così mai la tecnica nuova interpose la sua ombra rigida tra l'artista e l'espressione del suo « concetto ».

---

(1) Bello, qui, leggere una sdegnosa, superba affermazione dell'artista nobilissimo, scritta molti anni più tardi, nel 1548: « ...se un cittadino fiorentino vuol far dipigniere una tavola da altare, bisognia che e' truovi un dipintore: chè io non fu' mai pittore nè scultore come chi ne fa bottega. Sempre me ne son guardato per l'onore di mio padre e de' mia frategli, ben io abbi servito tre Papi: che è stato forza » (Lett. CCCXIX).

La storia della vita di Michelangelo dimostra all'evidenza che la sua volontà non sarebbe rimasta libera, quand'anche non avesse trovato in Giulio II un temperamento capace di dominarla; pur tuttavia si ripercossero su tutta la sua esistenza le conseguenze di queste prime grandi lotte combattute contro una personalità per carattere così simile alla sua, quale fu il papa Della Rovere. A chi ascolti la tragica storia di intime lotte che narrano le figure della Sistina e ripensi i fatti esteriori che precedettero ed accompagnarono l'esecuzione di quest'opera, par quasi d'intuire nella tempestosa psicologia dell'artista due momenti distinti: prima è la volontà sua che cozza ciecamente contro una volontà opposta e superiore che la costringe a piegarsi, a cedere, quasi a rientrare in se stessa; poi questa stessa volontà, dominata e legata, non più recalcitra alle costrizioni esteriori ma impone un terribile ininterrotto supplizio all'ingegno, all'animo, al corpo stesso, stati impotenti a renderla, come avrebbero dovuto, salda e sicura. — Davanti ad altr'uomo che papa Giulio, forse lo scultore si sarebbe comportato in maniera affatto diversa; in lui sentì una forte volontà che gli parve spesso nemica, e l'affrontò. Come s'era rapidamente infiammato per il pro-

getto della sepoltura, gli parve strano che il papa, a pochi mesi di distanza, al principio del 1506, se ne disinteressasse. Era già stato a Carrara, nell'aprile del 1505, aveva scelto una quantità enorme di blocchi di marmo, li aveva fatti trasportare a Roma, ne aveva inondato, tra la meraviglia del popolo, piazza San Pietro; la sua fantasia lanciata ad alti voli non conosceva più limiti, l'opera d'arte gli stava dinanzi agli occhi viva ed organica ed esigeva di essere tradotta nel marmo; e, d'un tratto, un capriccio del suo signore troncava il sogno d'arte ch'era divenuto suo, lo obbligava a pensare ad una nuova opera enorme che non l'interessava e non l'attraeva! Al nuovo capriccio di papa Giulio che voleva interrotti i lavori della sepoltura e cominciati subito gli affreschi della Sistina, Michelangelo oppose una resistenza tenace; e quando il papa per persuaderlo della sua ferma ed alta volontà gli rifiutò i danari necessari per i lavori e lo fece poco meno che cacciare da un palafreniere, l'artista fremente non ebbe un attimo di dubbio; corse a casa, e scrisse al papa: « Beatissimo padre: io sono stato stamani cacciato di Palazzo da parte della Vostra Santità; onde io le fo intendere che da ora innanzi, se mi vorrà, mi cercherà altrove che a Roma ». Poi, racconta

egli stesso, « in casa chiamai uno Cosimo fallegname et uno scarpellino... et dissi loro: « Andate per un giudeo et vendete ciò che è in questa casa, et venitevene a Firenze »; et io andai, e montai in sulle poste, et anda'mene verso Firenze ». (Lett. CCXXXVI).

Con maggior nobiltà e con più pronto consiglio non poteva il Buonarroti mostrare al papa il suo risentimento. Se non che, mentre il suo atto non può non ispirarci ammirazione, le ragioni che lo indussero ad agire potrebbero per avventura essere meno alte di quel che non paiano alla prima. « Tutte le discordie » dic'egli nella ettera citata, « che nacquono tra papa Iulio el me, fu la invidia di Bramante e di Raffaello da Urbino: e quella fu causa che non seguitò la sua sepultura in vita sua, per rovinarmi ». E il 2 maggio 1506 scriveva a Giuliano da Sangallo che l'essere stato cacciato non era l'unica ragione della sua partenza precipitosa, « ma fu pure altra cosa la quale non voglio scrivere; basta, ch'ella mi fa pensare s'i' stava a Roma, che fussi fatta prima la sepoltura mia che quella del papa ». (Lett. VI). Onde nasce il sospetto che, sentendosi invidiato e malviso dai due urbinati, egli cominciasse a temere per la sua vita e che una di quelle paure improvvise e irresi-

stibili di che la fuga da Firenze ci ha già dato una prova, lo convincesse a lasciare Roma al primo ragionevole pretesto che gli permettesse di giustificare ai suoi stessi occhi tale atto. Con che non si vuol mettere in dubbio che la rapida partenza fosse dovuta anche ad un bello scatto d'orgoglio dell'artista offeso; ma le parole stesse di lui ci dicono che il passo gli fu tanto più facile in quanto gli offriva la possibilità di realizzare prontamente e dignitosamente un desiderio che forse era già divenuto per lui un bisogno imprescindibile. Che, poi, fosse vera e propria paura a sconsigliarlo di cedere agli ordini del papa che lo voleva subito a Bologna—sebbene e Giulio stesso e la Signoria fiorentina gli assicurassero l'impunità—ammetteva egli in una lettera scritta molt' anni più tardi, nel 1513: « Circa sette o otto mesi... io stetti quasi ascoso per paura, sendo crucciato meco el Papa » (Lett. CLXIX).

Tuttavia, finì per obbedire, costrettovi più che da altro dai modi recisi che assunse da ultimo verso di lui la Signoria di Firenze, la quale non voleva « pigliare *per lui* la guerra contro papa Julio »; e alla fine di novembre raggiungeva il pontefice a Bologna.

A Bologna, Michelangelo deve gettare nel bronzo la figura di Giulio II; lavoro aspro per le difficoltà offertegli dalla materia stessa ch'egli non ha ancora trattato (1), e reso anche più aspro dalla vita disagiata che conduce a Bologna, dalla disonesta condotta di due famigli che «non si sono mai accorti... di non essere il maestro se non quand'io l'ò cacciati via» (Lett. XII), dalla cattiva riuscita della prima fusione, sebbene fatta da Bernardino del Ponte, milanese, nella cui abilità aveva tanta fiducia che «... àrebbe creduto che avessi fonduto senza fuoco» (Lett. XXVII). Anche il comando del papa che, a cose finite, lo costringeva a restare a Bologna finchè la statua non fosse stata messa in opera, e il lento deliberare dei bolognesi che non si decidevano all'ardua fatica, dovettero irritare l'artista impaziente di ritornare a Firenze. E gli dovette uscire dalla fantasia un papa minaccioso, violento, tempestoso, che con una mano

(1) La copia in bronzo del David di Donatello, a lui commessa nel 1502 fu terminata nell'autunno del 1508 da Benedetto da Rovezzano.

sembrava piuttosto brandire la spada che stringere un libro sacro, con l'altra, tesa verso la piazza dall'alto della facciata di San Petronio, piuttosto che benedire, minacciare i cittadini, non per caso credessero d' avere scambiata la signoria dei Bentivogli con altra più mite perchè imposta nel nome di Cristo.

Quel popolo stesso che aveva partecipato con gioia alla devastazione del palazzo mirabile dei Bentivogli assistette con gioia all'abbattimento di quel simbolo di tirannide nuova, che l'antico signore, reintegrato nei suoi possessi, volle folgorar giù dal suo stallo glorioso. Il 30 dicembre 1511, dopo quattr'anni da che era stata compiuta, l'opera del Buonarroti fu distrutta. Opera per la quale aveva «durato tanta fatica, che s'io n'avessi a rifare un'altra non crederrei che la vita mi bastassi, perchè è stata una grandissima opera» (Lett. XXXVI).

Nel marzo 1508 Michelangelo, liberato finalmente dall'incubo dei lavori di Bologna, aveva stabilito di fissarsi a Firenze e di attendervi al compimento dei cartoni e all' esecuzione degli affreschi della Battaglia di Cascina. Forse egli pensava allora anche a dare un fratello al David gigantesco con un gigantesco Ercole, chè proprio in quel torno di tempo il Soderini pregava il marchese Malaspina di mandare un gran masso di marmo dal quale l'artista si proponeva di trarre per la Signoria un gruppo di Ercole e Caco. Tutto, insomma, denotava in lui l'intenzione di fermarsi a lungo a Firenze e di attendervi a lavori scelti o voluti da lui, e perciò tanto più cari alla sua fantasia.

Ma ancora una volta la volontà tiranna di Giulio II lo strappò ai suoi disegni e gl'impose una tremenda fatica: già alla fine di marzo o ai primi d'aprile lo scultore acconsentiva definitivamente a frescare il soffitto della cappella Sistina. Certo acconsentì di mala voglia, costrettovi per forza; sebbene il piano primitivo fosse senza confronto più modesto di quella che fu l'opera definitiva, il lavoro gli pareva infinitamente gravoso, l'idea d'attendervi gli ripugnava. Ma a poco a poco, per quel processo che si ripete infallibilmente nello spirito del Buonarroti di fronte ad ogni opera che gli sia imposta dalla volontà altrui, egli comincia a studiare il progetto con un certo interesse, ad accarezzarlo con la fantasia; e allora, come sempre gli accade, trova il primo disegno troppo modesto, troppo inferiore alla sua potenzialità artistica. Si tratta di figurare sul soffitto i dodici apostoli tra disegni ornamentali, nella maniera cara al Rinascimento: « sarà povera pittura, come poveri sono i personaggi ch'ella vuol ritrarre » osserva Michelangelo al pontefice; il quale ben presto finisce per lasciare piena libertà d'azione all'artista prediletto. Da questo momento la fantasia di Michelangelo non conosce più limiti, corregge, complica, completa il piano originario, lo distrugge,

lo sostituisce con un altro più ampio, più complesso, affatto nuovo; tal folla di fantasmi urge il suo spirito che lo spazio assegnatogli non gli basta più ad esprimerli tutti, ed egli vuol scendere, ora, anche lungo le pareti, fino alla zona d'affreschi in cui Cosimo Roselli, e il Ghirlandaio e il Pinturicchio e il Perugino e Luca Signorelli hanno detto l'ultima parola del Quattrocento. Dove le dodici figure dovevano campeggiare tra l'eleganza un po' vacua delle fioriture ornamentali, sorge ora la volta d'un gran tempio animata da una folla innumerevole di figure che dànno vita e movimento e significato ad ogni più piccolo spazio.

Nulla, nemmeno le contingenze più umili, avviene senza lotta nella vita di Michelangelo; i suoi piani più vasti sono attraversati dalle difficoltà più volgari, l'anima sua che tende all'alto è costretta ad umiliarsi tra le mille difficoltà insignificanti della vita pratica. Così, anche in quest'ora solenne della creazione, troppe piccole e grandi noie lo turbano, dalle impronte richieste di denaro che gli vanno ripetendo i fratelli, alla fretta prepotente del pontefice, alla taccagneria dei tesorieri papali che lo lasciano senza un quattrino, alle insidie di Bramante, all'imperizia di chi dovrebbe aiutarlo nell'opera immane.

Ma, sostituita l'impalcatura mal congegnata da Bramante, con altra di sua invenzione, magnificamente ardita, modello agli artisti a venire; messi bruscamente alla porta i frescanti fiorentini ignoranti e prepotenti, trovato nei modi bruschi e recisi un mezzo di porre argine alla impetuosità di papa Giulio, Michelangelo rimase solo. In una solitudine terribile e gloriosa, sospeso a venti metri d'altezza, con la volta sconfinata che gli gravava sul capo; solo col suo corruccio, vittima delle sublimi orrende tempeste che lo sconvolgevano. «Io sto qui in grande affanno, e con grandissima fatica di corpo, e non ò amici di nessuna sorte, e non ne voglio» (Lett. L). Unica compagnia, e tale da spaventare ogni più forte cuore, le creature possenti ch'egli andava liberando dal suo pennello e che dovevano parlargli un linguaggio terribile, d'angosciose vittorie e di più angosciose sconfitte. Ciò che sofferse quell'anima grande lasciata per quattr'anni (1) sola col suo tormento e con le crea-

(1) Il *Thode:* Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke, 1908, vol. I p. 270 fissa all'opera i termini seguenti: autunno 1508-agosto 1510 sorge la prima parte della volta; settembre 1510-agosto 1511 interruzione causata dalla mancanza di quattrini; ag. 1511-ott. 1512 sorge la seconda parte della volta.

ture tremende della sua fantasia, si può a pena intuire; è questa forse la lotta più aspra ch'egli abbia combattuto nella sua vita, ed era naturale ch'egli ne uscisse mutato profondamente; questo lungo travaglio in cui maturarono germi da lungo tempo nascosti o addormentati in lui, fece insieme fermentare tutti i nuovi veleni che dovevano attossicargli la vita: senza la faticosa opera della Sistina non sarebbero nati così come nacquero nè il Mosè, nè il Giorno e il Tramonto, nè il Cristo del Giudizio; nè, forse, molte delle sue liriche, nè la sua lirica più bella—la cupola di San Pietro.

Il 31 ottobre 1512 la cappella Sistina fu aperta solennemente al pubblico. Poche settimane innanzi l'artista aveva scritto al padre non altro che queste parole: « I' ò finito la capella che dipignievo; el Papa resta assai ben soddisfatto » (Lett. LVII).

Chi guarda la struttura architettonica del soffitto della Sistina — un alto zoccolo a nicchie, da cui partono dieci archi che dividono la zona centrale, il vero e proprio soffitto, in quattro

spazi più grandi e cinque minori; i grandi triangoli che, al di sopra delle finestre si appuntano nelle nicchie dispari; i quattro grandi spazi tagliati negli angoli — chi guardi una struttura così arditamente complessa non può non chiedersi il perchè di questa trama gigantesca, tanto lontana dalla modesta semplicità del disegno primitivo. Nè al suo dubbio troverà risposta che possa soddisfarlo completamente, prima ch'egli abbia ben fissato la sua attenzione sul fatto che l'architettura tanto complessa ed imponente perde ogni importanza se la si consideri in rapporto alle figure che l'animano; soltanto allora si sente che non le figure nacquero per popolare lo spazio, ma che lo spazio fu moltiplicato all'infinito perchè potesse accogliere la folla innumerevole di figure umane che si sprigionava dalla fantasia del pittore, e si sente anche come la fatica monotona della decorazione architettonica gli dovesse essere alleviata e sorrisa dalle mille creature sue onde già egli la vedeva animata. E, come fu inesauribile nell'immaginare sempre nuovi spazi entro lo spazio, così con inesausta vena disseminò le sue figure in ogni piano, su ogni superficie, adattandole alle più bizzarre esigenze, stendendole, arcuandole, restrigendole, facendone ora esseri vivi ora

figure ornamentali di marmo o di bronzo, sempre mirabilmente vario, vivo, vero. Adamo ed Eva, Noè coi figliuoli, Dio e il demonio nei quadri centrali; nelle nicchie dello zoccolo gigantesche forme di profeti e di sibille; sui massi cubici lungo il cornicione il miracolo forte degl'Ignudi; e scene movimentate ai quattro angoli, scene di famiglia nei triangoli sovrapposti alle finestre; e ancora: puttini di marmo che sostengono il cornicione dello zoccolo, puttini che partecipano in qualche modo del sentimento dei profeti e quasi chiariscono il pensiero che li agita, cariatidi che sostengono i cartelli recanti nomi del *liber generationis*, giganti di bronzo che si appoggiano ai lati dei triangoli, accanto alla testa di bove che li termina, figure più minuscole ch'esprimono nei medaglioni la storia delle stirpi di David e d'Ahab.

Non c'è spazio vuoto e non c'è spazio che non sia coperto di figure umane; non animali, non piante o paesaggi se non pochissimi e, più che dipinti, accennati perchè necessari all'espressione psicologica dell'insieme, non disegni ornamentali: la figura umana basta essa sola ad esprimere il mondo interiore dell'artista. I nudi che s'atteggiano variamente nello sfondo della Sacra famiglia del Doni, o quelli stupendi della

Battaglia di Cascina — per dir solo delle pitture più significative — facevano già sentire in Michelangelo un uomo profondamente commosso dalla bellezza del corpo maschile; nella volta della Sistina questa commozione stessa è maturata ad espressione artistica indicibilmente intensa. Al nobile popolo d'eroi e di giganti che appena un sottile legame esteriore tiene unito, lo spirito dell'artista ha impresso un'unità profonda e disperata: Dio e i profeti, i sovrani e gli schiavi, i borghesi e i contadini s'atteggiano qui tutti secondo pochi sentimenti fondamentali, non dell'anima loro sì della grande, unica anima del pittore; il quale tenta qui per la prima volta, e certo inconsciamente, d'esprimere tutto se stesso.

Chi affermò che Michelangelo mentre dipingeva il soffitto pensava già l'affresco del Giudizio, ebbe torto di cercare prove a suffragio della sua affermazione in elementi di fatto; di più e di meglio avrebbe trovato se avesse tenuto conto d'altre ragioni, meno sicuramente controllabili, ma, trattandosi d'un artista come il nostro, più probative. Intanto, pare non inverosimile ch'egli, come desiderò di frescare parte delle pareti, pensasse anche di dipingerne una tutt'intera; ed è più che probabile che, dove

nella volta aveva figurato il peccato dell'uomo e l'inutilità della grazia divina rivelata sotto alcune forme, nella parete principale — e proprio davanti all'altare dove il pontefice rinnovava quotidianamente il miracolo del pane e del vino — volesse ricordare Colui che solo potè redimere l'umanità e che solo avrà la forza di folgorarla dall'alto della sua giustizia inflessibile. Ma ben più importa notare che le scene che occupano la parte centrale del soffitto non sono affatto le più importanti nel concetto generale dell'opera; esse sono quasi la premessa di ciò che si svolge con tanto lusso di particolari psicologici nelle varie zone che li incorniciano: logicamente, senza di quelle queste non sarebbero sorte; ma ben se ne intenderebbe il contenuto psicologico anche se le prime più non esistessero. In esse tutti sembrano agitati dall'attesa d'un evento straordinario, tragico, fatale; e in ogni singolo quest'aspettazione assume forme diverse: estasi o esaltazione nei Profeti e nelle Sibille, terrore negl'Ignudi, rassegnazione nel popolo dei triangoli e delle lunette. Or qual'è dunque quest'evento, chi è quest'essere tanto atteso e temuto? Noi già presentiamo ch'egli apparirà insieme minaccioso e mite, che scaccierà gli uni e benedirà gli altri, che dirà una parola infallibile

e ugualmente temuta da tutti. — Ed ecco, dopo un quarto di secolo da che gli eroi della Sistina s'agitano ed aspettano, ecco sorgere bello e tremendo, severo ai buoni, irato ai malvagi, il Cristo maledicente del Giudizio finale: «d'onde era atteso, uscì». Sicchè non mi par lecito negare che questo fiero condannatore balenasse alla fantasia di Michelangelo già quand'egli narrava nel soffitto della Sistina le angoscie dei grandi e piccoli spiriti del popolo d'Israele, angoscie cui insieme accrescevano la coscienza della colpa e il presentimento del castigo.

Che narra dunque il pittore in quest' opera immane?

Cominciamo dai nove quadri centrali. La successione cronologica dei fatti descritti ci porterebbe dalle scene della creazione dei mondi, sopra l'altar maggiore, per le figurazioni della creazione e della colpa d'Adamo e d'Eva, alla scena dell'ubbriachezza di Noè. Ma, come il lavoro fu incominciato da quest'ultimo affresco e andò avanzando verso la parete opposta con un'evoluzione nella tecnica visibilissima e straordinariamente importante anche per lo sviluppo psicologico della concezione, studieremo le pitture in ordine inverso.

La prima e la terza — possono essere distinte tutte in tre gruppi comprendenti ognuno tre scene: il gruppo della creazione, quello di Adamo ed Eva, quello di Noè — sono forse le scene meno interessanti e più freddamente accademiche. Nella prima Noè, forte e membruto come l'Adamo di Iacopo della Quercia a Bologna, siede a terra, nudo, appoggiato al braccio destro, abbandonato il sinistro lungo la persona, la gran testa barbuta reclinata nel sonno; davanti a lui due suoi figliuoli l'additano motteggiando, mentre il terzo fa per coprirlo col manto; fuori, nella luce viva dell'aperta campagna, un uomo si curva a lavorare la terra. Nella terza Noè — se pure è lui, chè altri v'ha riconosciuto Abramo; comunque, unica nella serie, la scena turba l'ordine cronologico dei fatti rappresentati — con la moglie ed una delle nuore accende ed attizza il fuoco sull'altare, mentre le altre nuore ed i figliuoli fanno i preparativi per il sagrifizio. Qui non solo i fatti narrati offrono di per sè assai scarso interesse, ma il modo stesso come son narrati è poco vivo ed interessante; le figure saldamente disegnate e atteggiate gagliardamente fanno pensare, sopra tutto nel primo quadro, un po' troppo ad un'accademia di nudo; la pennellata pare non esca franca e direi quasi

impensata, ma ha ancor sempre lo studio di riuscire sopra tutto corretta; sembra che l'artista stesso sia rimasto freddo eseguendo questi superbi saggi di scienza anatomica.

Ben altra è la verità nella dipintura del Diluvio universale, così varia, movimentata e commossa che si può dire Michelangelo non pensasse una vasta scena d'altrettanta potenza, se non nella battaglia di Cascina, prima, e poi nel Giudizio finale. L'acqua ha allagato i piani, ha superato i fianchi dei monti e sale, sale sempre torbida e minacciosa a lambirne i cocuzzoli; due cime emergono ancora: su l'una, più bassa, un grosso gruppo d'uomini attendati, sull'altra una disperata processione di fuggiaschi carichi delle loro robe o dei loro cari, o abbandonati a terra pigiati l'uno contro l'altro, o aggrappati all'unico albero che pare stia per cedere, funebre, alla furia dell'uragano. In mezzo alle acque pochi scampati combattono una lotta selvaggia per difendere la loro zattera da coloro che vi si vorrebbero afferrare; nel fondo, altri tentano di scalare l'arca di Noè che galleggia solida e sicura. La scena altamente tragica è resa più umanamente dolorosa da mille episodi umani di pietà e d'angoscia. Sulla cima più bassa sale verso l'attendamento un vecchio che sostiene a

fatica un corpo caro che gli s'abbandona sulla spalla, forse già cadavere: si tendono a lui le braccia, per aiutarlo, ma non si osa scendere fino a lui; — dal lato opposto c'è chi tenta d'arrampicarsi su per una ripa scoscesa e c'è chi guarda dall'alto e non sa, o non vuole, o non può dare aiuto; — c'è, sulla vetta più alta, una donna a cavalcioni sulla schiena del marito, pazza di terrore, la faccia contratta, i capelli al vento;—c'è una donna che si stringe al seno un bimbo in fasce mentre un altro le si aggrappa, tutto spaurito, alle vesti; — c'è chi piange, chi freme, chi chiede, chi aspetta, chi s'accascia. Qui davvero sentiamo la gran voce commossa del Maestro; e s'egli si ricorda dell'Eva di Iacopo della Quercia quando dipinge la madre dei due bambini, se ripete sè stesso nel gruppo degli arrampicatori, egli risente tutto ciò dentro di sè e lo ridice come cosa nuova, con verità e commozione nuove, profonde, umane.

È noto che, terminata questa prima serie di quadri, l'artista comprese che la folla troppo minuta delle figure ne doveva sminuire l'efficacia, quando fossero guardati dal basso; onde pensò a diradarli ed a popolare le sue scene anzichè d'una massa d'oscuri, d'un piccolo numero d'Eroi; l'azione guadagnò in chiarezza e in

efficacia, il concetto in profondità; dopo Noè scultorio ma freddo, sorsero Adamo e Dio Padre: l'uomo divinamente bello e il dio umanamente forte.

Nello stesso quadro, il primo della seconda serie, Michelangelo ha figurato il peccato originale e la sua prima tragica conseguenza, la cacciata dei peccatori dal paradiso terrestre. Attorno al gran tronco che campeggia nel mezzo e manda le sue fronde folte e verdissime ad ombreggiare una piaggia fertile, in lieva ascesa, ha attorcigliato la sua coda il serpente tentatore; coda di serpe che mette capo, come vuole la tradizione, ad un bel corpo femminile, allettante e procace. Proteso a sinistra, porge con la sua destra il dolce frutto ad Eva che siede in terra all'ombra, figlia della terra attaccata ancora alla gran madre; ell'è forse la più bella figura di donna e la più piena di grazia femminile che Michelangelo abbia ideato, e nella magnificenza delle forme nulla ha da invidiare ad una Venere tizianesca. Se la donna riceve il pomo dalle mani del tentatore con un gesto ch'è quasi di tranquilla fiducia, Adamo, vinto dall'impazienza, si protende tutto a cogliere un altro frutto. Ma la giustizia divina è severa e immediata: sorgono nello stesso momento colpa e castigo, dallo

stesso tronco nascono il demonio mollemente allettante e l'angelo che folgora sui colpevoli l'ira divina; col corpo librato nell'aria esso stringe nel braccio sinistro, teso rigidamente, la spada di fiamma; sulla linea rigida dell'orizzonte, sopra uno sfondo desolato di pianura e di cielo, Adamo ed Eva nudi e vergognosi, si allontanano per sempre dall'Eden: egli tendendo le braccia verso l'angelo in un gesto di deprecazione insieme e di difesa, la donna rannicchiata in sè, quasi a nascondersi dietro la spalla d'Adamo, la testa rivolta verso il Punitore con atto misto di terrore e di curiosità. — Eppure, ell'era nata casta e devota, questa donna colpevole, ad un cenno di Dio; nella scena che ricorda Iacopo della Quercia a San Petronio, uscita ormai tutta dal fianco d'Adamo, Eva si protende, men bella che nel quadro del peccato ma più sana e più pura, verso il dio, ieratica figura di profeta, che le sta dinanzi dritto, severo, quasi triste, le salde forme velate appena dal manto, la testa dalla gran barba benevolmente chinata verso di lei, la destra alzata ad un gesto suscitatore. Il torso addossato ad un albero, le gambe distese, in attitudine d'abbandono, Adamo dorme profondamente.

Chi confronti quest'Adamo, sebbene superbo

di forme, con l'Adamo della scena seguente, e questo Dio mite, grande e severo ma ancora troppo vicino alla terra ed all'uomo, col Dio che il Buonarroti librò leggermente e grandiosamente nell'aria nella « Creazione d'Adamo », non può non sentire tra questo quadro ed i precedenti uno stacco reciso; finora s'è potuto parlare d'evoluzione e seguirla a grado a grado, ma qui sentiamo interrotta la continuità del processo, qui più che un'evoluzione sentiamo compiersi un miracolo.

Sul terreno declive — l'inclinazione è la stessa che nei due affreschi precedenti, e forse è lo stesso anche il paesaggio — posa il corpo d'Adamo; si libra innanzi a lui nell'aria, Dio. E veramente l'uomo appare formato a somiglianza del suo creatore, l'uno e l'altro bellissimi, perfetti fin dove perfezione umana può giungere. Sostenuto e circondato dalla folla armonioso delle creature prime che da poco egli ha chiamata in vita, cingendo ad una il collo col braccio, su un' altra abbandonando la mano, Dio Padre stende il braccio destro, l'indice teso, verso Adamo; i bagliori d'ametista del manto che serve di sfondo a tutto il gruppo, la leggerezza del drappo che lo riveste, dànno rilievo alle forme stupende di questo gran vecchio in cui la pacata severità

del volto, la lentezza sicura del gesto, rivelano una forza più che umana. Il torso abbandonato sul braccio destro che lo tien sollevato, la gamba destra stesa in una linea che svolge superbamente quella del busto, e la sinistra alzata col ginocchio strettamente piegato, il braccio sinistro teso e posato sul ginocchio, il capo leggermente chinato, Adamo ricorda molto da vicino l'atteggiamento di Noè nel primo quadro.

Il divino corpo attende vita dal contatto tra l'indice teso dell'uomo e l'indice di Dio; ma è già un angoscioso presentimento dell'inutilità della vita in quelle giovani membra abbandonate, in quel capo reclinato, in quello sguardo dove non s'intende se sia più rassegnazione o disperazione. Orribile sconforto dell' uomo che prima d'incominciare a vivere sente l'inutilità della vita! che senza lamento subisce il beneficio doloroso, che prima d' agire sente gravare su di sè la volontà altrui! Tutto il dramma umano, il suo intimo dramma che scoppierà tremendo nelle sculture medicee, Michelangelo ha già espresso nella contrapposizione, forse non tutta meditata, di queste due figure; le due forze nemiche, cagione a lui d'infinito dolore, egli ha espresso per la prima volta, forse inconsciamente, nella breve fronte pensosa d'Adamo e nel capo

leonino dell' Eterno. In nessuno dei dipinti in cui ha parte, la figura dell'uomo è atteggiata ad energia di volontà: nel Peccato, volubile e impaziente scorda la parola di Dio e coglie da sè il frutto proibito; nella Cacciata dall'Eden si difende e volge il viso con atto di timidezza un po' fanciullesco; la Creazione d' Eva avviene mentr'egli dorme, in un'evidente assoluta assenza della sua volontà; la sua stessa creazione pare egli subisca come una costrizione, senz' alcuna letizia, distendendo le membra sotto l'impero di una forza che lo toglie nolente al riposo ch'ei vorrebbe eterno. E come s'accentua sempre più questo suo carattere di debolezza umana, così si vanno rafforzando di contro i segni della superiorità divina nella figura del Creatore. Già il solenne e triste profeta della Creazione d'Eva ha ceduto ad un Dio, bello ancor sempre di bellezza umana, ma con nel gesto e negli atti una espressione di sicuro dominio; questo senso di calma e sicura superiorità s'accentua nel gesto largo, veramente sublime, con cui il Creatore benedice il creato nel primo quadro della terza serie: la gran barba, e la chioma, e la fronte ampia, la stessa dolce compiacenza e la solennità tranquilla dell' atto annunziano un essere superiore. D'una superiorità che diventa tremen-

da, invincibile forza là dove Dio, con cenno cui nulla può resistere, separa il sole e la luna, crea le piante e gli animali in terra e, forse, la terra stessa. Le braccia da gigante, distese, esprimono materialmente il comando; ma nella gran bocca, nel naso pronunciato, nei muscoli delle guance contratti, nella fronte corrugata sopra gli occhi profondamente infossati, si legge così aspra e fiera la volontà di Dio, che l'animo se ne sente turbato e immiserito.

E naturalmente vien fatto di pensare che Adamo, quando si rattristava dinanzi al dio ancora mite e sereno, già sentisse sotto quella mitezza e serenità la terribilità insostenibile di questo Creatore dei mondi; e vien fatto d'affermare che Michelangelo non liberò mai dal suo pennello figura che più altamente di questa dicesse la volontà ferrea, aspra agli altri ma in sè ferma, sicura, serena. Nè si può negare un ulteriore sviluppo dello stesso concetto nell'ultimo quadro, artisticamente tanto inferiore ai precedenti: qui non solo, con un gesto troppo materiale delle palme tese in alto, Dio divide le tenebre dalla luce, ma a dirittura, traducendo, con singolare audacia dell'artista, di potenza in atto la volontà divina, esprime se stesso dal Caos informe: audace sublimazione, e artistica-

mente non riuscita, di quella potenza della volontà che il pittore è andato descrivendo sempre più suggestivamente nella figura di Dio Padre.

Sebbene prediletto da Dio fra tutte le creature — non è questa, per caso, l'interpretazione da darsi alla scena del sacrifizio di Noè? — l'uomo non perdè l'abito del peccato, nè il segno tremendo dell'ira divina, il diluvio, bastò ad emendarlo: l'ubbriachezza di Noè e lo scherno dei figliuoli l'attestano chiaramente, come la pietà del terzo figliuolo pare dica che la destra del Signore non s'è scostata dal capo dei suoi diletti. La pietà di Dio è fonte di salute per il popolo ebreo: ripetono questo concetto quattro scene, agli angoli del soffitto. È il serpente di bronzo, terrore dei peccatori che si divincolano con gesti energici, pieni dell'angoscia mortale di Laocoonte; è Aman, crocifisso, «dispettoso e fiero» quale «piovve dentro all'alta fantasia» di Dante (Purg. XVIII 25-30) e «intorno ad esso è il grande Assuero, Ester sua sposa e il giusto Mardocheo»; è David che ha già abbattuto il gigante e, afferratolo per le chiome, sta per

troncargli il capo, — lontano, dal campo, fieri volti di soldati guardano ansiosi alla scena—; è, infine, Giuditta che copre con un drappo la testa d'Oloferne portata sopra un vassoio da una serva, e si volge spaurita forse da un ultimo guizzo dei muscoli del cadavere, — fuori, il soldato di guardia addormentato nel buio della notte pare accenni ai pericoli e ai terrori che attendono la fiera donna nella sua fuga attraverso il campo nemico. Geova non abbandona il suo popolo; punitore o salvatore gli è sempre da presso: lo dicono con maggiore chiarezza i fatti di David e di Giuditta, lo ripetono con maggiore perfezione artistica le altre due scene; in queste, il corpo d'Aman in uno scorcio superbo e il gruppo d'ignudi che si divincolano con energia forsennata sotto la stretta del serpente rivelano il Maestro già padrone dei mezzi d'espressione; in quelli, che appartengono alla prima metà della vôlta, si sente ancora il verismo, animato e interessante ma un po' pedestre, del Ghirlandaio.

Se la mano di Dio non abbandona il suo popolo nel cimento supremo, essa sa gravare però orrendamente su lui. Scacciato, avvilito, misero, costretto a vagare senza un ricovero sicuro, il volgo oscuro delle campagne ha perduto quasi

ogni speranza di sorte migliore; una tristezza cupa grava sulle famigliuole cui i figli che crescono rigogliosi, più che toglierlo, sembrano accrescere l'affanno disperato della vita; mentre il popolo della città pur tra la miseria e l'abbandono presta ancora l'orecchio ad una voce che invita a sperare e ad aspettare: forse la voce dei profeti che hanno letto il futuro, che l'hanno veduto, che certissimamente lo sanno. Questo concetto guidò la mano di Michelangelo quando disegnava le piccole scene di famiglia nei triangoli sovrapposti alle finestre e quando, con gruppetti o con figure illustrando il *liber generationis*, andava popolando le lunette circolari intorno alle finestre stesse.

Nei triangoli sono tutte scene famigliari: è notte, o almeno una stanchezza profonda possiede i personaggi che sembrano tutti, o all'abito, o all'atteggiamento, o all'occupazione, gente delle campagne; pare abbiano interrotto una marcia notturna, forse una fuga; per il breve spazio d'una notte si raccolgono in quiete: ma non sempre in riposo, chè la donna ora taglia una manica in un pezzo di stoffa, ora, vinta dal sonno, abbandona il capo sulle ginocchia e si lascia cader di mano il fuso, ora attende al bambino. È, qui, nei volti e negli atti uno scora-

mento che diventa spesso disperazione, angoscia forsennata di chi sente spalancarsi sotto i piedi l'abisso del dolore. L'uomo è inerte, o indifferente, o dorme; il bambino più tosto simboleggia il prolungarsi della sventura attraverso varie generazioni o giustifica qualche atteggiamento della madre, che non viva di vita propria. Grava su lei, sulla donna, il peso della famiglia, e quello, ben altrimenti oneroso, del dolore che non ha conforto: essa è la vera protagonista, l'unico personaggio che animi queste scene, e nel suo volto e nel suo sguardo è scritta la inesorabilità della sventura. Una sola, per tutte: tra la Sibilla libica e Daniele ella sta accosciata a terra, le gambe leggermente incrociate, il braccio destro abbandonato sulle ginocchia, il sinistro sollevato a sostenere il capo con la mano riversa; tutto il corpo pare si ritragga in sè nel terrore della tremenda visione del nulla, che gela in fondo ai suoi intenti occhi sbarrati.

Nelle lunette, la disperazione è meno profonda che in questi triangoli. Adagiate sull'arco della finestra le figure dànno vita a due scene distinte, a destra e a sinistra; figure e gruppi son destinati ad illustrare il *liber generationis* di cui i nomi si leggono in tabelle appese tra finestra e finestra e rette da putti. Michelangelo

s'allontana anche qui dalla figurazione tradizionale; nè le scene di vita famigliare ch' egli dipinge hanno relazione alcuna con i nomi scritti nelle tabelle, se non quella d'Abramo e, forse, quella di Jesse. Sono motivi semplicissimi, presi quasi sempre dalla vita del popolo della città. Qui l'uomo ha importanza ben maggiore che nei dipinti dei triangoli: chè, se il bambino acquista un'importanza che ben appar giustificata qui, nell'illustrazione del *liber generationis*, se la madre di solito è tutta per lui, l'uomo, quasi sempre inattivo, sembra assorbito da una movimentata vita interiore; l'elemento spirituale predomina in lui e sembra contrapporsi all'amor naturale della madre.

Si sente, in queste figure di pensatori e di contemplanti, il bisogno spirituale d'un popolo che geme nella miseria e nella schiavitù; si sente come un'angosciosa tensione dell' anima che tenti d'afferrare una lontana voce di speranza, come un affisarsi della mente in una visione d'avvenire meno infelice. Un esempio anche qui, per molti e bellissimi: la lunetta d'Eleazar e Matthan: una donna seduta regge tra le braccia tese il suo bambinetto adorabilmente paffuto, svelto, aggraziato e se lo fa ballare sulle ginocchia; il suo viso non bello è irradiato

da una profonda tenerezza materna, da una gioia umile e commossa; un uomo, il marito, la guarda, e i grandi occhi malinconici gli illuminano il volto. A destra, nell'altra metà della lunetta, un'altra famiglia; ma mentre nella prima emergeva la figura della madre, qui la stupenda figura dell'uomo eclissa le altre due; e in lui si sente un abbandono accorato ma non disperato, e si legge nel suo volto bellissimo un'aspettazione triste ma non sgomenta: se il dubbio dell'aspettazione si mutasse in certezza, se la grande verità gli balenasse in una visione salda come la realtà, il volto suo s'animerebbe di quella luce stessa, esprimerebbe quello stesso rapimento che con così divina ingenuità esprimono il corpo ed il volto di David profeta. E non in questa sola, sì in tutte le figure maschili delle lunette si sente agitarsi qualche cosa dello spirito dei profeti: più evidente che negli altri in questo giovane del gruppo di Eleazar, e nel vecchio incappucciato, adirato e sdegnoso, del gruppo di Jesse, e sopra tutto nel caratteristico vecchio ossuto del gruppo di Giosafat.

La buona novella è attesa, desiderata, forse confusamente intuita; fra poco, aumentata la sua spiritualità, da questo popolo d'oppressi, di schiavi, uscirà la parola di liberazione e di spe-

ranza; questi oscuri padri di famiglia assurgeranno, nella certezza della divina verità loro rivelata, alla eterna gloria dei Profeti.

Seduti entro le nicchie dello zoccolo, alternati, profeti e sibille, da Zaccaria a Giona, esprimono i diversi momenti e i gradi diversi attraverso i quali l'oscura promessa va levandosi a poco a poco verso la luce della Rivelazione: da Zaccaria che nell'attenta lettura intuisce ancor vagamente il mistero a Giona rapito in una visione sovrumana, depositario d'un pensiero che trascende la sua mentalità, invaso da un'energia superiore che annienta le forze del suo superbo corpo di fanciullo gigante.

C'è in Zaccaria una calma solenne e quasi ignara, resa più evidente dalla curiosità serena degli arguti visetti dei due bimbi che stanno alle spalle del gran vecchio e forse leggono dal suo stesso libro; in Giona, forse uscito appena dalla bocca del delfino, c'è un turbine di commozione che l'atteggiamento movimentato delle due figure minori e il fluttuare dei panneggi nel fondo rendono tanto più evidente.—Accanto a Zaccaria, Gioele legge anch'egli, da un rotolo svolto: l'energico volto leggermente contratto, l'alta fronte corrugata, dicono l'attenzione ch'egli pone nella lettura; un non so che di scomposto

nella persona, sopra tutto nei capelli, parla d'un'agitazione nascente nell'animo suo; e ne parla fors'anche la faccina meravigliata del putto di sinistra, che col ditino teso accenna al compagno, intento a leggere nel rotolo con serietà adorabile, a qualche cosa di strano e maraviglioso ch'egli abbia letto allora nel rotolo stesso. — La Sibilla delfica non legge più: distolto lo sguardo dal rotolo che stringe, svolto, nella sinistra, ella spalanca i grandi occhi attoniti e li fissa in un punto lontano, quasi a cercarvi la spiegazione d'un fatto misterioso cui lo scritto abbia accennato o promesso; alla sua destra un putto cerca forse la stessa spiegazione in un gran libro aperto, mentre il suo piccolo compagno ne scruta il volto. — Par quasi sappia qualche cosa di questo mistero il paffuto bimbetto che con gravità accosta la sua fiaccola alla lucerna onde la Sibilla eritrea veda più chiaro nel libro che attende a sfogliare: ella è serena e calma come chi inizi una ricerca, certo che troverà ciò che vuole. — Nè si legge traccia alcuna di turbamento nel fine volto spirituale d'Isaia: chiuso il libro in cui leggeva, tenendovi per segno un dito della destra, egli vi s'era appoggiato col braccio sinistro e sul dorso della sinistra aveva posato il capo, certo a meditare sulle cose lette; ma

ciò ch'egli cercava par quasi abbia trovato il putto dalla tonda faccina animata, che lo chiama e, col braccio teso, gli addita una cosa lontana; il profeta solleva il capo, attento; nello sfondo, un lembo di drappo agitato dal vento pare accenni all'agitazione che sta per impadronirsi dell'animo del veggente. — È l'agitazione stessa che scoppia già, impetuosa, in Ezechiele: l'atteggiamento, il gesto della mano, l'espressione della caratteristica faccia d'ebreo, il movimento scomposto dei panni e delle due figure minori, tutto mostra con quanta ansia egli cerchi una risposta alla domanda che gli s'è imposta mentre andava leggendo nel rotolo che ora pende dalla sua sinistra. — La stessa ricerca, fatta con ansia contenuta ma non meno grande, muove la Sibilla di Cuma a riaprire il suo libro: la risposta che invano Ezechiele domanda al mondo impenetrabile che lo circonda, la Cumea vuol trovare in quel libro stesso d'onde prima è nato in lei il tormentoso problema che la agita; ha gli occhi intenti, le sopracciglia aggrottate, la bocca semiaperta, gli zigomi resi come più sporgenti dallo sforzo interiore della volontà; i due putti cercano insieme a lei, attentissimi. — Questa stessa tensione interiore rende immobile il corpo giunonico della Sibilla

persica, e tutta si rivela nell'appassionata intensità della lettura; tutta ella si raccoglie in questa, onde andrà rotto l'ultimo velo che le nasconde la verità cui si sente già tanto vicina.— Davide, invece, pare abbia finalmente trovato nel gran libro la verità ch'egli sta trascrivendo sul rotolo; come l'ha trovata la Libica che non ha più bisogno di cercarla nel suo libro, come l'hanno trovata Geremia che ne sente tutta la terribile gravità e Giona che s'esalta nella sua sublime grandezza. La ricerca affannosa è finita; subentrano ora la certezza calma di Davide, e quella piena d'alta gioia spirituale della Sibilla libica, e quella di Geremia piena di dolore, e quella di Giona fatta d'estasi e di rapimento. E, come la luce s'è venuta facendo in questi spiriti, è andata diminuendo l'importanza tanto dei due puttini quanto del movimento dei panni e dei drappi: un bimbo regge il libro da cui Davide sta trascrivendo sul rotolo, due puttini rannicchiati accanto alla Libica parlano tra loro della profetessa, ma quello è nulla più d'una cariatide, questi sono un semplice riempitivo, per quanto graziosissimo; nè quello nè questi partecipano più in alcun modo all'azione, nè più accentuano i sentimenti del protagonista; quasi l'autore, ormai pienamente padrone della

tecnica non volesse più ricorrere a questo mezzo di cui da principio si valeva per chiarire la psicologia dei suoi eroi. Geremia solo, questo gigante della tristezza e del pensiero, è accompagnato da due figure femminili che nella loro tragicità quasi si direbbero un'oggettivazione dei sentimenti del Profeta.

Seduto, le gambe incrociate, il braccio sinistro abbandonato sulla gamba e la mano in grembo, il destro, puntato il gomito sul fianco, piegato a sostenere il capo tra il pollice e l'indice della mano su cui posano e bocca e mento, raccolta tutta l'energia del pensiero dietro l'ampia fronte intelligente, Geremia medita. È immobile. È in lui tutto lo strazio d'una natura grande che sente di trovarsi dinanzi a qualche cosa ch'è più forte di lei, è l'angoscioso ripiegarsi su se stessi proprio degli spiriti superiori che sentono d'aver cozzato contro qualche cosa d'insuperabile e d'impenetrabile. Davanti a questa vecchiezza ch'esprime così tragicamente l'impotenza del suo pur grande pensiero, e nel suo dolore si chiude con tanta severa grandezza, si ripresenta, in spontanea antitesi, alla memoria ed alla fantasia un'altra vecchiezza ugualmente augusta, ma animata di tutt'altri spiriti; davanti al raccoglimento di Geremia ripensiamo l'ampio ge-

sto dominatore di Geova che crea e divide i mondi. In lui tutto è sicura *forza*, *volontà* sovrana; e, per questa forza, per questa volontà tutto parla intorno a Lui nel Suo alto dominio; veramente Egli ha nel suo forte volere un infallibile mezzo di vittoria, che manca al grande profeta di cui la grandezza intera è raccolta nella profondità del *pensiero*.

Ma non solo il popolo ramingo ed avvilito cerca conforto nella luce incerta d'una promessa oscura, non solo gli Eletti cui il pensiero nobilita ed eleva s'accostano all'intuizione della verità, o tutta la vedono rivelata: un'altra schiera pensa, si turba, geme, freme sotto il peso minaccioso della grande promessa; dico gl'Ignudi che siedono sui dadi sovrapposti alle sporgenze del cornicione che corona lo zoccolo. In essi meglio che in ogni altro particolare dell'opera si sente quella liberazione dalla tecnica, quel progressivo svincolarsi del disegno e ingagliardirsi della espressione che offrono campo ad uno studio psicologico dei più interessanti intorno alla vôlta della Sistina. I purissimi corpi

di giovanetti, non contemplati con la gioia del notomista o con la pacatezza dello scultore naturalista, ma accarezzati, ammorbiditi, nobilitati dallo sguardo innamorato d'un grande cui veramente la forma bella parla per i sensi all'intelletto, neppur nella concezione prima dell'opera dovettero apparire a Michelangelo semplici figure decorative; ma fossero anche tali originariamente, certo è che l'artista li scelse, conscio od inconscio, in un mondo di bellezza tutto suo, sacro a lui solo, visibile ai soli occhi suoi. Come in Adamo, come in Dio Creatore, e forse più che in quelli, qui il corpo umano è idealizzato, assurge ad una perfezione che non è nella natura ma vive soltanto nella fantasia innamorata dell'artista; tutto il suo mondo interiore si rivela in queste forme divinamente belle e pure, con una castità, una sincerità, un'immediatezza che ci fanno sentire vivo — ed è commozione indicibile — il palpito del creatore che libera alla vita le creature più care della sua fantasia.

Destinati a sostenere i grandi medaglioni rotondi ed a reggere la pesante ghirlanda di quercia e di ghiande, gli Ignudi conservano nei primi sei gruppi una certa compostezza, e sopra tutto una perfetta simmetria d'atteggiamenti: si sente che il pittore ha tracciato la linea ideale

entro la quale il gruppo s'adagia, obbedendo ad una sua interiore legge inviolabile d'armonia e di bellezza; più che il corpo, il volto esprime pacata compostezza nei due giovani che stanno al di sopra di Gioele, o tristezza rassegnata nel giovinetto ch'è alla destra d'Ezechiele, o arguta maraviglia nei lineamenti spirituali di quello che sta alla sinistra d'Isaia. Ma negli ultimi quattro gruppi che circondano la Benedizione del creato e la Divisione della luce dalle tenebre, un nuovo spirito è entrato nei corpi giovanetti; anch'essi hanno sentito forse la voce d'una promessa che trascende la loro intelligenza e che intuiscono più forte della loro forza: onde in essi, ora una ribellione manifesta nell'atteggiamento violento del corpo, ora una paura che si legge nella fissità dello sguardo, ora un terrore folle che come raffica impetuosa investe la persona e quasi la strappa dal suo seggio e le scompone le chiome e le spalanca la bocca ad un urlo, ora una tristezza accorata come di chi abbia sentito l'inutilità della lotta e mediti sulla propria debolezza. Non senza un perchè l'efebo bellissimo, la figura più intensamente pervasa di spirito greco che sia uscita dal pennello di Michelangelo siede, in alto, alla destra di Geremia: ben egli esprime l'impotenza della *forza* come il profeta

quella del *pensiero :* l'uno e l'altro hanno cozzato contro un limite divino che la loro superiorità umana non perverrà mai a varcare (1).

---

(1) Le 9 storie narrate nei medaglioni di bronzo esprimono il concetto d'un'umanità bisognosa di redenzione, ma nulla aggiungono alla conoscenza psicologica dello sviluppo dell'arte michelangiolesca. Così è pure delle figure di bronzo poste da lui a riempire vuoti, come altri v'avrebbe messo frutta e fiori; e dei putti di pietra sostenenti a due a due, un bimbo e una bimba, il cornicione che corona lo zoccolo; e delle cariatidi che reggono le tabelle recanti i nomi del *liber generationis.*

Il grande racconto biblico del soffitto della Sistina divenne, per un progressivo insoggettivarsi dell'arte michelangiolesca che ha del maraviglioso, il racconto dei pensieri e dei sentimenti del pittore. Le storie di Noè, la maestà dei profeti, la riposata e perfetta bellezza degli Ignudi, come la dipintura guadagna maggiore spazio della volta, s'animano, palpitano, diventano la tragica epopea della creazione dell'uomo, il rapimento o il raccoglimento dei veggenti, l'angoscia folle degli schiavi; e non per sola perfezione d'arte, ma per una nuova vita che li ha pervasi. Non più personaggi d'un vasto dramma che l'artista narri, ma fantasmi d'una tragedia eterna che s'agita nella mente di lui; ciò che fu

storia, ora è vita; ha cominciato a narrare d'altri, ma parla ormai solo di se stesso. Con l'insuperata potenza ch'egli ha di dar forma concreta all'astratto, veste il suo pensiero di forme artistiche mirabili, e dà la commozione dell' arte vissuta a quella che sarebbe stata una narrazione superba solo per l'eccellenza della forma.

Dio, somma volontà, somma potenza; Dio, bellezza e maestà supreme; Dio, insaziata sete di giustizia! Di fronte a Lui la bellissima carne d'Adamo è terra impotente ed inerte; lo sforzo del gigante che s' agita fremendo è vano; il raccoglimento del pensatore che medita è inane. Forza e pensiero! Per essi la creta umana si sublima, lembi d'Infinito calati a nobilitare il Finito. A nobilitarlo, non a redimerlo; a sollevarlo, non ad innalzarlo al di sopra del Limite. Contro di questo, fatalmente, inesorabilmente cozzano forza e pensiero dell'uomo; inutile la ribellione, inutile la lotta: nè gagliardia di muscoli nè acutezza d'intelletto faranno che il Finito trascenda i limiti che gli furono posti da una volontà più forte d'ogni forza, più alta d'ogni pensiero. Che se per un istante l'uomo in se stesso s'esalta e scorda o non sente la sua impotenza, più aspro è poi il cozzo contro la barriera dimenticata, ignorata, e più tragicamente rovinosa la caduta.

Negli anni ch'egli passò, in un delirio di creazione artistica, chiuso nella sua solitudine, tra l'immenso impalcato e la volta sterminata della Sistina, il Buonarroti maturò, forse, quest'idee; — e immaginò, ombre fermate nel rapido volo, il Dio potentissimo e gl'impotenti e infelicissimi uomini.

Ma più plastica forma esigeva l'idea di questo grande che fu, sopra tutto, scultore. Fu allora che l' antica visione d' arte si riaccese e che, in un lampo, l' artista intese il significato di quella tomba di papa Giulio che molt' anni innanzi aveva concepito come un'allegoria fredda e inanimata; delle quattro grandi figure progettate, una gli balzò dinanzi viva, espressione unica di quel concetto di forza e di volontà che in troppe egli aveva voluto diluire: il Mosè; e le province sottomesse e l'arti rese tributarie, perduto ogni contenuto allegorico, gli apparvero doloranti vittime del destino ineluttabile che tronca il volo all'uomo cui esso stesso ha impennato l'ali. Ed ora che nell'opera aveva sentito il suo pensiero, la sua passione, l'assaliva un bisogno imperioso d'esprimere tutto se stesso in una forma più perfetta che non fosse la pittura; per ciò, quando ancora buona parte della volta attendeva l'opera del maestro, Mi-

chelangelo supplicava il pontefice gli permettesse di tornare con nuovo zelo ai lavori della sepoltura; per ciò, appena abbattuta l'impalcatura costruita nella cappella — per volontà del papa, e, certo, non poco per l'inquieto desiderio dell'artista che troppo fievolmente protestò non gli si fosse permesso di finire la grande opera nei particolari — egli tornò ai suoi marmi abbandonati da lunghi anni (1). Riprese il lavoro con così ardite energie, che la diuturna fatica delle pitture, nonchè stremate, parve gli avesse cresciute le forze; con sicurezza nuova la mano seguiva l' intelletto; l'opera d' arte nasceva come una fatale necessità del suo spirito.

Mosè è un guerriero; non è un pastore di popoli, ma un dominatore di popoli. Nei suoi occhi fissi c'è impero e minaccia; ha maschio il

---

(1) Da quando il Buonarroti era fuggito da Roma sdegnato contro papa Giulio e pauroso dell'ira di lui, i marmi per la sepoltura, fatti cavare dall'artista stesso a Carrara, erano rimasti sulla piazza di San Pietro fino al 1513 e «... n'andò male assai» (Lett. CLXVIII). Chi n'aveva bisogno vi faceva man bassa; nè disdegnò di fruire di quella cava improvvisata persino il magnifico Agostino Chigi. Intorno alle figure dei Prigioni e, secondo me, anche del Mosè, l' arte di Michelangelo s' affaticò tra il 1513 e il '16, nel periodo che corre fra il secondo e il terzo contratto per la sepoltura conchiusi con gli eredi di Giulio II.

naso, larga la gran bocca tumida tra la folta barba fluente; ha contratti in uno sforzo visibile i muscoli del viso, aggrottata la fronte in una tensione ch'è più di volontà che di pensiero. Veramente egli è un forte: c'è nel suo volto la potenza che già rifulgeva nel volto di Dio, quando, con gesto dominatore, separava i mondi. Lo spirito divino ha dunque invaso il legislatore ebreo, e l'ha nobilitato, e n'ha ringargliardito la volontà? O non, piuttosto, egli è nato così simile a Dio perchè in lui lo scultore sentì prevalere quella forza che già il pittore aveva sentito prevalente nel Padre Eterno? A breve distanza di tempo Michelangelo aveva, dunque, espresso lo stesso concetto in due forme strettamente affini: in quegli anni di lavoro e di raccoglimento egli aveva fissato il *tipo* corrispondente alla sua idea della *forza* e della *volontà*!

Nella breve nicchia il corpo superbo male si adatta; le forme d'atleta sono ingigantite da un ira violenta: certamente egli sta per alzarsi, e il braccio destro che s'appoggia alle tavole della legge mentre la mano con le dita aperte s'affonda nella barba, e il braccio sinistro, che posa ma non riposa in grembo, egli sta per distendere, come Dio Creatore, in un gesto terribile di minaccia. Sciagura ed onta sul suo popolo

degenere! L'ira del Grande sarà tremenda come l'ira di Dio, com'è sempre tremenda l'ira di chi sa e può « volere ». In nessun' altra figura meglio che in questa poteva Michelangelo esprimere il procelloso carattere di Giulio II e descrivere insieme il tipo in che egli vedeva ormai saldamente rappresentata la potenza della forza e della volontà.

Accanto a Dio, il Buonarroti aveva dipinto Adamo e Geremia profeta; assieme al Mosè scolpì i Prigioni. In questi, come nelle due figure dell'affresco, vibra qualche cosa di più intimo che non nei due Dominatori; il Mosè egli pensa, ma coi Prigioni egli vive; la sua ammirazione è per i forti, ma il consenso del suo cuore è per il dolore dei deboli. Deboli, no: forti, ma impotenti a vincere una forza superiore alla loro; esseri di forti muscoli e di forte pensiero condannati a non poter superare una barriera che chiude loro il cammino, inesorabilmente. Sei prigioni furono abbozzati, due soli condotti presso al compimento. Tesi alcuni in uno sforzo ch'è una ultima affermazione d'energia, altri abbandonati ad una debolezza, ad uno scoramento al di là dei quali non c'è che la morte; creature di forza e creature di pensiero; le une e le altre hanno lottato inutilmente. Ecco il maggiore dei due

prigioni del Louvre; le braccia legate dietro la schiena sembrano volere far scoppiare per forza di muscoli i legami che le costringono; i muscoli del dorso, del petto, del collo taurino, gonfi, sembrano unire le loro energie agli sforzi delle gambe che puntano saldamente sul masso cui il prigione aderisce; la testa eretta fieramente, e la larga faccia, esprimono con minor tracotanza, ma con nobiltà non minore, la indomita anima di Capaneo. Nell' altro, tutto è, invece, delicatezza, sofferenza, stanchezza. Non giuoco di muscoli nel corpo dalla linea bellissima, nelle braccia, pur salde; quasi non più vita in quel giovinetto che s'abbandona tutto al suo sfinimento, se non nel volto finissimo. Nel capo mal sorretto dal braccio sinistro, inclinato sulla spalla destra con una stanchezza che par di morte, nella faccia fine e spirituale, soffusa di spiritualità anche maggiore per il velo delle palpebre abbassato, è raccolta un'espressione intensa, straziante; in quel fanciullo divino che certamente molto pensò e poco operò, ciò che rimane di vita è dolore.

Come in questi due, anche negli altri prigioni la volontà e il pensiero dovevano narrare la loro impotenza di fronte a quell'occulta forza che solo in parte s'era rivelata nella maestà del Mosè. Parte già sbozzati, parte imprigionati ancora nel

masso, essi ridicono tutto lo sforzo titanico di Michelangelo, che volle esprimere ciò che appena poteva essere concepito. Quel divincolare faticoso delle membra per liberarsi dal carcere del marmo rende viva e commossa davanti alla fantasia l'ansia rabbiosa dello scultore che domandava al masso inerte la forma concreta della sua idea. Solo, fremente, audace, tenendo d'occhio soltanto un suo modello di cera egli affondava il suo scalpello nella materia fredda, avido di liberare alla luce il fantasma che vi sentiva racchiuso. Il colpo era sicuro, la mano non falliva; ad ogni scheggia che schizzava via il cuore dell'artista batteva di maggiore orgoglio, d'audacia più baldanzosa. Materialmente, con la gioia del creatore, egli sentiva la sua idea prender forma concreta; quanto più limpida, con tanto maggior sicurezza essa guidava la mano che non temeva errore; e l'opera d'arte emergeva rapidamente dal freddo nulla del marmo.

Pure, d'un tratto, tanto fervore di creazione s'arrestò, fosse incontentabilità dell'artista o non più tosto improvviso impallidire dell' idea che l'aveva guidato. Le due statue quasi compiute rimasero per lunghi anni, muto rimprovero, nello studio dello scultore che non poteva più utilizzarle per la sepoltura di cui aveva mutato il

disegno; mentre le quattro figure abbozzate attestavano all'artista la pochezza delle sue forze di contro alla vastità dei suoi disegni. All'incendio della fantasia era successo un gelo di morte, al tumulto delle idee un abbandono inerte e doloroso. Ogni sforzo per riprendere il lavoro fu inutile. La Vittoria che schiaccia sotto il ginocchio un vecchio barbuto—se pur quella scultura fu destinata alla tomba — mostra l' impotenza dell'artista a lavorare a freddo; la sicurezza dello sguardo, e, molto di più, la posizione del braccio destro e della mano, che ricorda in tutto quella del braccio e della mano sinistra del David, la facilità eccessiva onde il ginocchio sinistro preme sul vecchio tre volte piegato su se stesso, mostrano che l'artista volle esaltare in questo Genio il trionfo della forza; ma lo fece straccamente, senz'entusiasmo e senza verità. E che compassata eleganza nelle due figure femminili della Vita attiva e della contemplativa ch'egli scolpì nei suoi anni più tardi—per compiere un dovere, non certo per obbedire ad una ispirazione ! Sculture polite, ma gelide e stracche; triste coronamento d'un'opera ch'era stata ideata con tanto fervore di creazione.

S'interruppe forse l'artista perchè nelle tre figure compiute sentiva d'avere espressa tutta la

sua idea? e temeva di ripetersi? o voleva, prima di riprendere in mano lo scalpello, se non rinnovare, approfondire i suoi concetti?—Le tombe medicee daranno forse una risposta a queste domande; e sarà, forse, risposta affermativa. Comunque, è certo che quando, nell'agosto 1515, egli credeva d'aver portato il lavoro al punto da potere « facendo uno sforzo grande, finirlo in due o tre anni per forza d'uomini » (Lett. CIV), già l'opera gli era divenuta estranea e quasi ostica.

E, con l'andar degli anni, com'egli non teneva gl'impegni del contratto, e il duca d'Urbino ne esigeva il rispetto e minacciava guai serii, l'opera non compiuta divenne l'incubo dei suoi giorni angosciati, delle sue notti insonni. Tutto se stesso avrebbe dato per finirla, e non poteva; tentava d'illudersi fosse la volontà dei Medici a tenerlo lontano dalla sepoltura costringendolo ad altri lavori, e non sentiva o non voleva sentire ch'era impotente egli stesso a perseguire più oltre quel suo antico sogno di gloria; credeva di voler tornare alle sculture della tomba di Giulio e a poco a poco giungeva a considerare come una liberazione ogni lavoro che ne lo distogliesse: « se il cardinale de' Medici vole che io facci le sepolture di San Lorenzo, io non

posso se lui non mi libera da questa cosa di Roma; e se lui mi libera, io gli prometto lavorare per lui senza premio nessuno tutto 'l tempo ch'io vivo »! (Lett. CLXIII).

Non ultima ragione dell'abbandono definitivo delle sculture romane fu un nuovo entusiasmo che un nuovo padrone seppe accendere in Michelangelo.

Verso la metà del 1516 Leone X si ricordò che lo scultore era antico amico e cliente della sua famiglia e volle assicurare ai monumenti, che dovevano eternare in Firenze ancor per poco repubblicana, il ricordo dei Medici « primi cittadini », l'opera d'un artista che aveva mosso i primi suoi passi sostenuto dall'amicizia del Magnifico. La bella chiesa del Brunellesco rimaneva, come ancora è, disadorna e severa nelle semplici linee della facciata incompiuta: dopo il suo viaggio a Firenze, nel novembre del '15, papa Leone si era convinto che il suo bel San Lorenzo doveva essere completato al più presto e con magnificenza; la vecchia sagrestia dove giacevano Cosimo e Lorenzo, e dove l'arte del Verrocchio aveva prodotto una delle cose sue

più severe insieme e squisite, poco dopo non doveva bastare più a contenere i resti di tanta grandezza terrena: e il cardinale Giulio doveva progettare e, fatto papa, eseguire il disegno di una nuova, più degna cappella di famiglia; e accanto alla nuova sagrestia doveva poi ideare una Libreria che raccogliesse i codici preziosi, uno dei tesori della famiglia: così, sul chiostro luminoso, sorgeva più tardi la Laurenziana.

La prima idea dei lavori di San Lorenzo trovò Michelangelo indeciso; certo non doveva dispiacergli l'idea che la lontananza da Roma avrebbe importato la cessazione dei lavori per la tomba di Giulio; ma forse gli parve amaro sottrarsi alla schiavitù antica per sottoporsi ad una nuova. Nè la volontà del Medici era forte come quella del papa defunto sì che l'artista vi si dovesse piegare anche nolente: s'egli finì per cedere, cedette per sua debolezza e perchè un sogno d'arte gli agitò la fantasia, non già per costrizione d'alcuno. Il disegno della facciata ch'egli propose piacque al papa e al cardinale Giulio più che quelli presentati da altri artisti; e, fino dal dicembre 1516 sbarazzato il terreno dai concorrenti e dai collaboratori inetti, il Buonarroti potè attendere, solo, alla sua opera. In breve, il progetto non fu più per lui un'occu-

pazione impostagli dalla volontà del pontefice, sì un vero bisogno del suo spirito.

Come la sua mano plasmava il modellino d'argilla, la fantasia andava immaginando sempre più superbe forme e sempre nuove magnificenze; incurante e ignaro dei limiti del possibile com'egli era sempre che lo possedesse la febbre della creazione, sognava la sua opera tanto più complessa, gigantesca, vertiginosa quanto più si faceva fervido l'amore con cui vi lavorava. Quando Pietro Urbano recò a Roma il modello definitivo, di legno con le statue di cera, fu trovato bellissimo, « salvo che — come scrisse il Buoninsegni all'artista — fu detto che non lo finirete alla vita vostra ». Ma l'artista ebro del suo sogno d'arte esclamava: « A me basta l'animo far quest'opera della facciata di San Lorenzo, che sia d'architettura e di scultura lo specchio di tutta Italia » (Lett. CXIX)!

Quest'entusiasmo lo sorresse nelle lunghe fatiche, nelle lotte aspre che dovette sostenere durante i lavori di preparazione. Preciso e meticoloso nelle piccole cose quanto era sublime nelle grandi, volle scegliere egli stesso i marmi da cavare, assistere al lavoro degli operai, sorvegliare la caricazione dei massi, provvedere ai mezzi di trasporto. Alle difficoltà naturali del lavoro s'aggiungevano la malafede, o l'imperizia, o la caparbietà

degli uomini: costretto dal papa ad abbandonare le cave di Carrara per quelle di Serravezza, oltre a subire le rappresaglie dei Carraresi, dovette adattarsi a spianare una strada, tra rocce e paduli, da « farvi passare i marmi scavati; gli scarpellini non s'intendono niente al mondo nè delle cave nè de' marmi e non hanno levato ancora una scaglia di marmo che buona sia » (Lett. CXXIX); « el luogo da cavare è molto aspro » ma « bisogna una gran pazienza qualche mese, tanto che e' si sieno domesticati e' monti e ammaestrati gli uomini » (Lett. CXXXIV). Il maestro è presente in ogni luogo; dove si tagliano « certi sassi ovvero grotte » per costruire la nuova strada; al padule che, per lo stesso scopo, gli operai « vanno pure riempiendo al peggio che possono »; nelle cave dove esamina i marmi prima che i cavatori abbiano compiuto il lavoro; presso al fiume dove fa « collare » una colonna che, « rottosi un anello dell'ulivella .....se ne andò nel fiume in cento pezzi..... Siamo stati a un grandissimo pericolo della vita tutti che eravamo attorno. E sono stato per mettere la vita.... » (Lett. CXLV e CXXXIV). Ma nonostante i disagi, le difficoltà del lavoro, le ostilità degli uomini, nei primi tempi il gran sogno ambizioso non dilegua, splende anzi di luce sempre più intensa:

« Farò la più bella opera che si sia mai fatta in Italia »!

D'improvviso, dopo tre anni d'attività indefessa, un breve papale del 10 marzo 1520 venne a troncar l'ale al sogno dell'artista: Leone X, stanco d'aspettare un lavoro che già era costato molto quando, di visibile, se n'era cominciato a fare soltanto le fondazioni, e che minacciava di non arrivare mai al compimento se chi vi sovraintendeva seguitava ad operare con la lentezza con che aveva cominciato, annullò senz'altro il contratto conchiuso con Michelangelo nel gennaio 1518 per la costruzione della facciata. Il dolore, la vergogna, l'ira dell'artista dovettero essere terribili. Prima l'avevano accusato di loschi maneggi col Malaspina, avevano dubitato della sua onestà! Ora distruggevano il suo sogno d'arte, dubitavano del suo ingegno! E, cedendo i marmi da lui fatti cavare, agli Operai di Santa Maria del Fiore, lo danneggiavano negli interessi! Quale debito ha contratto papa Leone verso di lui! Debito morale e materiale enorme, anche se nulla l'artista gli vuol mettere in conto: non la casa di Roma rovinata, « non il modello di legname della facciata », non « il tempo di tre anni perduto in questo », non « che io sono ro-

vinato per detta opera di San Lorenzo », non il vituperio grandissimo de l'avermi condotto qua per detta opera e poi tôrmela, e non so perchè ancora» (Lett. CLV)! Con quanta verità egli può ripetere ora le parole piene d'ira e di vergogna: « Io muoio di dolore, e parmi essere diventato uno ciurmatore contro a mia voglia » (CXXXIX)!

In questi momenti di disperazione nessun conforto egli può aspettarsi dal vecchio padre o dai fratelli; anzi, proprio in questi anni di travaglio e d'ansie la folle fuga di Lodovico da Firenze a Settignano gli prepara nuovi giorni d'angoscia. « Egli, il padre, dice d'essere stato cacciato di casa! » esclama tra turbato e sdegnato Michelangelo; ma se « mai, dal dì ch'io nacqui per insino adesso, fu nell'animo mio di far cosa nè piccola nè grande che fussi contra di voi, e sempre tutte le fatiche che io ò soportate, l'ò soportate per vostro amore! » E come, nel ripensare l'ingratitudine paterna si sente invaso dall'ira, esclama: « Mi maraviglio che voi abiate sì presto dimenticato ogni cosa. Voi m'avete

pure sperimentato già trenta anni, voi e' vostri figliuoli, e sapete che io ò sempre pensato e fattovi, quand'io ò potuto, del bene. Come andate voi dicendo ch'io v'ò cacciato via? Non vedete fama che voi mi date che e' si dica che io v'ò cacciato via? Non mi manca altro, oltra gli affanni che ò dell'altre cose; e tutti li ò per vostro amore! Voi me ne rendete buon merito»! (Lett. CXIV). Sebbene irritato e commosso egli diceva una dolorosa verità: nè il padre nè i fratelli gli si mostravano grati per il molto che da lunghi anni andava facendo per loro. Aveva trovato la famiglia in condizioni non misere ma modeste, e ogni suo sforzo aveva indirizzato a migliorare le finanze e a creare ai fratelli una posizione economicamente solida e moralmente onorevole, a preparare al padre una vecchiaia comoda e senza crucci; e costoro più ricevevano e più divenivano esigenti, più vedevano il fratello arrabattarsi e più lasciavano fare, indolenti ed inetti, abili, più che a guadagnar quattrini, a collocare quelli che Michelangelo andavo loro inviando e a chiederne sempre di nuovi: « e' non è bene spronar quello cavallo che corre quanto e' può, e più che e' non può » (Lett. XCIII), li ammoniva l'artista. Incapaci anche, sebbene nel 1515 Buonarroto fosse creato

da Leone X *comes palatinus*, di mantenere alla famiglia quella dignità che l'artista aveva saputo e voluto darle: Gismondo, ritiratosi a Settignano, s'era ridotto poco meglio che un contadino, Lodovico andava dicendo d'essere stato cacciato dal figliuolo!

In famiglia, le dispute dovevano essere ben aspre se un giorno Giovan Simone osò minacciare il padre. L'ira di Michelangelo — allora dipingeva la volta della Sistina — quando seppe del tristo fatto, fu tremenda, la lettera ch'egli ne scrisse al fratello violenta, quasi feroce. Quando l'ebbe terminata lo sdegno, non tutto ancora sfogato, gli dettò un poscritto, più terribile della lettera stessa: « Io non posso fare che io non ti scriva ancora dua versi: e questo è che io son ito da dodici anni in qua tapinando per tutta Italia; sopportato ogni vergognia; patito ogni stento; lacerato il corpo mio in ogni fatica; messa la vita propria a mille pericoli solo per aiutar la casa mia; e ora che io ò cominciato a rilevarla un poco, tu solo voglia esser quello che scompigli e rovini in un'ora quel che i' ò fatto in tanti anni e con tante fatiche; al corpo di Cristo che non sarà vero! Che io sono per iscompigliare diecimila tua pari, quando e' bisognierà! Or sia savio, e non tentare chi à altra passione » (Lett. XLV)!

Ma qualunque fosse l'affetto e l'interessamento della sua famiglia per lui, Michelangelo non cessò mai d'amarla e di dedicarle mille cure affettuose. Buono, mite, sottomesso, fin carezzevole fu quasi sempre col padre: quel «Reverendissimo padre» con che egli cominciava le sue lettere a Ludovico, era veramente espressione della sua riverenza profonda. Pure anch'egli, il padre, dubita del figliuolo, ne sollecita troppo spesso l'aiuto, lo irrita per insignificanti questioni d'interesse; Michelangelo rattiene l'ira, biasima ma non inveisce, non grida ma tenta di spiegarsi, di far intendere ragione al vecchio sospettoso. Una volta sola l'indignazione rompe violenta gli argini — e la lettera dell'artista, nella sua disperazione sdegnosa, è rude come uno schiaffo, aspra come una staffilata: «Io non rispondo a la vostra, se non a quelle cose che mi paiono necessarie: dell'altre io me ne fo beffe.... Io v'ò chiarito del contratto, ciò è di disfarlo a posta vostra, poi che voi non ve ne contentate; io v'ò chiarito del Monte, e potetelo vedere a posta vostra; io ò fatto e disfatto sempre come voi avete voluto: io non so più quello che voi volete da me. Se io vi do noia a vivere, voi avete trovato la via di ripararvi e rederete quella chiave del tesoro che voi dite

che io ò: e farete bene, perchè e' si sa per tutto Firenze come voi eri un gran ricco e come io v'ò sempre rubato e merito la punizione; saretene molto lodato! Gridate e dite di me quello che volete, ma non mi scrivete più, perchè voi non mi lasciate lavorare: che a me bisognia ancora scontare ciò che voi avete avuto da me da venticinque anni in qua.... Avete indugiato alla morte a fare simil cose (Lett. CLX)!

Pure il rispetto e l'affetto vincono ogni altro sentimento; e quando il vecchio è malato gravemente Michelangelo scrive ansioso a Roma: « quando ci fussi pericolo io lo vorrei vedere a ogni modo, innanzi che e' morissi, se io dovessi morire seco insieme »; e fa mille raccomandazioni perchè si pensi all'anima ed al corpo del malato: « Fate che e' non gli manchi niente, perchè io non mi sono afaticato mai se non per lui, per aiutarlo ne' sua bisogni innanzi che lui muoia.... Non abbiate rispetto nessuno, se vi dovessi mettere ciò che noi abbiàno (Lett. CXIII) Ma Lodovico non morì allora; morì, a novanta anni, nell'estate del 1534; il figliuolo, anch'egli già vecchio, lo pianse in una delle sue liriche più profonde (Frey LVIII). Morte gli ha rapito a pochi anni di distanza il fratello e il padre, nè sa egli « qual pena più l'affligga o nôi:

la memoria 'l fratel pur mi dipigne
e te sculpisce vivo in mezzo 'l core
e più che allor pietà 'l volto mi tigne.

Pur lo calma il pensiero che il padre sia morto molto vecchio, « chè doler non si de' chi vecchio muore ». Ma è bene suo padre, il vecchio ch'è morto! e

. . . chi è quel che morto non piangesse
suo caro padre, ch'à a veder non mai
quel che vedea infinite volte o spesse?

E poi, chi può parlare, così assolutamente, di dolore? I dolori son più forti quanto più li sentiamo — e Michelangelo li sente con un'intensità straziante:

Nostri intensi dolori e nostri guai
son come più e men ciascun li sente;
quanto in me posson, tu, Signior, te 'l sai.

Il suo immenso dolore è lenito solo dalla fede incrollabile « che il ben vissuto a morte me' s'annidi ». Tolto alla miseria terrena, Ludovico preghi per il figliuolo che in essa miseria ancor vive e si dispera, egli che — « senza invidia quasi non lo scrivo » — « non teme or più cangiar vita nè voglia ».

Fortuna e 'l tempo dentro a vostra soglia
non tenta trapassar, per cui s'adduce
fra no' dubbia letizia e trista voglia.
Nube non è che scuri vostra luce,
l'ore distinte a voi non fanno forza,
caso o necessità non vi conduce.

Se tanta festa di luci, se tanta serena calma fuor d'ogni accidente e d'ogni contingenza aspettano l'uomo nell'oltretomba, veramente

non è, come alcun crede, morte il peggio!

Narra il Condivi che Michelangelo, quand'ebbe veduto che in Leone X all'ardore primitivo era successa una grande freddezza, e che i lavori di San Lorenzo non gli stavano più minimamente a cuore, « dolente senza far cosa alcuna lungamente se ne stette, avendo fin allora ora in una cosa ora in un'altra gittato via molto tempo con suo gran dispiacere ». Il breve del marzo 1520 con cui il pontefice rompeva il contratto, doveva portare al colmo l'abbattimento e l'esasperazione dell'artista. Certamente egli intuiva che il colpo veniva da Leone ma era

stato diretto dal cardinale Giulio, e a questo, più che al pontefice, doveva serbar rancore. Pure, già quell'anno stesso, egli urge presso il cardinale Medici perchè lo si chiami a Roma con un breve del papa, gli manda disegni per la sagrestia nuova, nell'estate dell'anno seguente gli propone di fargli i modelli in gesso delle tombe destinate a glorificare nella nuova cappella l'ingegno e l'ardire mediceo; e, come il cardinale nicchia e non risponde, egli insiste. Impaziente nell'attesa, per i brevi venti mesi dello squallido pontificato d'Adriano VI, aspetta, ma, come Giulio diventa Clemente VII, egli non sa più nascondere la sua soddisfazione: « Àrete inteso come Medici è fatto Papa — scrive al suo umile amico di Carrara, a Topolino scarpellino — di che mi pare si sia rallegrato tutto il mondo: ond'io stimo che qua circa l'arte si farà molte cose » (CXLIV). E già nel dicembre del '23 — la proclamazione di Clemente è del novembre — andò a Roma chiamatovi dal papa, per parlare con lui delle tombe di San Lorenzo e, forse, per abbozzare il primo progetto della Libreria. Nella seconda settimana del gennaio 1524 già lavorava al progetto delle sepolture medicee.

Tanto zelo messo nel servire i Medici riusci-

rebbe strano e sospetto, se non ritornasse qui alla mente una frase scritta da Michelangelo proprio in quel torno di tempo: «*se lui mi libera* (dai lavori per la tomba di Giulio II) io gli prometto lavorare per lui senza premio nessuno tutto 'l tempo ch'io vivo!» — Che febbre questa di liberarsi dal pensiero del lavoro non compiuto, abbandonato! Non più l'accora l'idea dell'opera d'arte troncata, ma lo turbano le minacce degli eredi di Giulio, del duca d'Urbino: «ha torto, lo confessa, ma non vuol piatire; pagherà, ci rimetterà del suo, purchè lo si lasci in pace» — scrive nel 1525 (Lett. CLXXIX); e nessuno ha alla sua tranquillità interesse maggiore che il pontefice, per conto del quale egli lavora in San Lorenzo; l'artista farà tutto ciò che si vorrà da lui, purchè «e' non mi sia fatti e' dispetti che io veggo farmi, perchè possono molto in me; e non m'ànno lasciato far cosa ch'io voglia già più mesi sono: chè e' non si può lavorare con le mani una cosa e col cervello un'altra—e massimo di marmo» (Lett. CLXXXV).

Fu dunque la convinzione che i lavori per i Medici l'avrebbero disobbligato dagl'impegni assunti con i Della Rovere a consigliargli tanta insistenza presso il papa. Ma non vi fu estraneo il bisogno, ch'egli dovea sentire imperioso, d'af-

fermare in una nuova grande opera la sua potenza d'artista: troppo, da troppi anni, l'arte gli s'era negata: per un'unica opera compiuta, il Mosè, quale triste sequela di grandi sogni spezzati, di progetti faticosi enormi non mai tradotti nella realtà, d'espressioni d'arte incomplete o mancate! Quando tutti intorno a lui s'inchii navano alla sua grandezza, certo nacque in luatroce il bisogno d'affermare a se stesso la sua forza, di cui era forse il solo a dubitare! Gli era sembrato, nel primo sgomento in che l'aveva gettato il naufragio imminente del progetto per la facciata, che, s'egli avesse potuto erigere una «condecente sepoltura» a Dante nella sua città, da quella prova sarebbe uscito vittorioso; poi, quando la sua fantasia fu costretta ad esercitarsi intorno al disegno delle tombe di San Lorenzo, in quelle sculture egli credette riconoscere l'opera che gli avrebbe ridato la fiducia di sè. — Ma questo non impedì che, anche quando quel lavoro già gli era stato allogato, il suo entusiasmo s'accendesse per le idee più bizzarre e più ardite: nell'autunno del 1525, mentre attendeva alla sagrestia nuova, dopo averla creduta uno scherzo finì per interessarsi ad una barocca idea di papa Clemente che «voleva si facesse uno colosso alto quanto

sono e' merli della casa sua», e immaginò il gigante di pietra con particolari così goffi ed ingenui che in verità non s'intende s'egli parlasse seriamente o non piuttosto volesse burlarsi di chi aveva concepito così balordo disegno; nel 1528, poi, immaginava di trarre un gigantesco gruppo ch'egli voleva offrire in dono a Firenze, per la piazza della Signoria, da un blocco di marmo che già era stato affidato al Bandinelli.

Quando i fantasmi della Sistina gli agitavano la fantasia, o quando sentiva palpitare in sè la vita del Mosè o dei Prigioni, Michelangelo non aveva volto l'animo ad altri progetti: chiuso in sè, senz'amici, senza quasi relazioni col mondo, egli aveva lavorato a quelle sue creature con energia disperata, per lunghi anni vedendo quelle sole, vivendo soltanto di quelle. Se, ora, egli non può raccogliersi tutto nella sua Idea, mentre pure il suo progetto va assumendo abbastanza rapidamente forme concrete, ciò avviene perchè è diminuita in lui la facoltà d'assorbirsi tutto nella sua concezione, o non forse perchè l'opera cui attende non ha ancora trovato in lui quella significazione profonda che sola varrà a rendergliela cara, intima, indispensabile? — Nel 1531, passata la bufera politica, egli lavorava ancora in-

torno alle stesse sculture: perchè se ne staccasse fu necessario il papa gli proibisse il lavoro eccessivo, pena la scomunica!

Maturavano intanto, con tragica rapidità, i destini di Firenze; sfuggita quasi per miracolo alle truppe che il Borbone aveva guidato al sacco di Roma, doveva fatalmente esser vinta dall'amicizia che avea stretto il pontefice offeso a Cesare offensore, e che fu suggellata poi, nel giugno 1529, dal trattato di Barcellona. Carlo V cupido di conquista, Clemente VII avido di vendicare l'onta recata nel '27 alla sua famiglia che una pronta sollevazione aveva cacciato di Firenze, giurano la caduta della repubblica; mentre tutta Italia ha trovato un assetto relativamente durevole adattandosi al giogo, accettando l'amicizia di Spagna, Firenze «abbandonata all'ira cesarea, segno ormai sicuro all'odio figliale di papa Clemente, profferta alle brutali cupidigie delle soldatesche, disconosciuta da tutti, tradita dal re cristianissimo, sola e disperata di salvezza, sul suo capo accoglie il fato della libertà italiana che muore» (1). — I cittadini, consci del

(1) Del Lungo: *L'assedio di Firenze*, in «Conferenze Fiorentine» ed anche in «La vita italiana nel '500», Milano, Treves 1906, p. 75.

triste destino indeprecabile si preparano ad una resistenza disperata: gloriosamente vuol morire la «città di mercanti», e se stessa, e gli averi, ed ogni cosa più cara vuol sagrificare per non arrendersi a discrezione del papa. Quella dignità ch'era venuta mancando alla città negli ultimi tempi del dominio mediceo vilmente rappresentato da Alessandro ed Ippolito, ma che s'era andata riaffermando durante il gonfalonierato di Nicolò Capponi, brillò di nuovo, ravvivata da nuovi eroismi, essendo gonfalonieri prima Francesco Carducci, poi Raffaello Girolami. «Gustata la libertà è da preporsi ad ogni cosa umana» s'afferma nei Consigli; e per la libertà, nel nome di Cristo re, ci si prepara a morire!

Come s'avanza l' esercito imperiale, si provvede a fargli innanzi il deserto: i borghi e le ville sorridenti in vetta ai poggi o in grembo alle serene valli che cingono Firenze, sono distrutti con fermo ardore, perchè il nemico non vi trovi riparo e non ne faccia base d'operazione. Chiamato il 10 gennaio 1529 a far parte del Collegio dei nove di giustizia, ed eletto il 6 aprile «governatore e procuratore sopra le fortificazioni» — perchè «li magnifici signori X... giudicarono dove abbondano e' propri et domestici tesori essere cosa superflua degli esterni andar

cercando,... et sapendo quanto egli sia excellente nella architettura... in modo che per universale consenso de li homini non trova oggi superiori; et appresso, come per amore et affetione verso la patria è pari a qualunque altro buono et amorevole cittadino..... lui spontaneamente... conduxono » in tale ufficio (1) — Michelangelo intuisce la necessità di fare di San Miniato al Monte il centro della difesa di Firenze.

Abbandonati i lavori delle tombe medicee cui forse aveva atteso segretamente anche dopo la cacciata dei due bastardi, si dette con ogni ardore ai lavori che la patria minacciata esigeva: nel giugno fu a Pisa e a Livorno per assicurarsi dello stato di quelle fortezze, nel luglio fu a Ferrara per studiarvi l'arte delle fortificazioni in che quel duca era maestro; e intanto non cessava di pensare alle salde sue mura, che del colle gentile di San Miniato dovevano fare un'aspra opera di difesa. Riposavano su lui molte speranze, alle sue energie che pareano tenaci e sicure era affidata per parte non piccola la munizione della repubblica morente; della sua costanza nessuno dubitava; quando, d'improvviso,

---

(1) Il documento in A. Gotti: *Vita di M. B.*, Firenze 1875, vol. II, Appendice XVI.

il 21 settembre, uscì da Firenze e con fuga precipitosa si diresse, per Castelnuovo di Garfagnana, a Venezia.

Chi fu colui che s' avvicinò al Buonarroti « fuori la porta a San Nicolò dov'era ai bastioni, e nell'orecchio mi disse che e' non era da star più a voler campar la vita: e venne meco a casa, e quivi desinò, e condussemi cavalcature e non mi lasciò mai che e' mi cavò di Firenze » ? (Lett. CXCIII). Fu una creatura della fantasia dell'artista, o fu un emissario di Malatesta Baglioni che si sentiva sospettato e, forse, sorvegliato da Michelangelo, e che dall'attività di lui intorno alle mura vedeva difficoltata la sua opera nefanda, il tradimento di Firenze pagato con la signoria di Perugia ? « O Dio o 'l diavolo, quello che si sia stato io non so » (ibid.) !

Firenze non lo condannò: troppo lo rimpiangeva. Gli amici lo pregavano ritornasse, la Balìa stessa, spontaneamente o sollecitata a farlo, lo invitava a riprendere il suo posto alle fortificazioni. Nell'animo del fuggiasco il rimorso d'avere abbandonato il posto cui il dovere lo comandava, lottava con la paura; grigi come le acque della laguna sotto il cielo plumbeo d'autunno passarono i lunghi giorni dell'esilio. Finalmente, un salvacondotto che gli accordava di dilazionare

il ritorno sino alla fine di novembre e gli permetteva di rientrare in città «liberamente et senza alcuno preiudicio» lo persuase — ben più che le insistenti e affettuose lettere degli amici — a rimettersi in via per quella Firenze di cui sin dal giorno della partenza gli piangeva in cuore la nostalgia. — E subito ritornò, con ardor nuovo, alle opere di fortificazione.

S'egli pensò — nè, data l'indole del suo ingegno, è lecito dubitarne—, d'alzare a difesa della città moli giganti e minacciose, ben può affermarsi che mai meno d'allora l'opera sua rispose all'idea; non terrore e minaccia in quella salda cinta, ma, in una fusione mirabile con la natura gentile dei luoghi, serena e leggiadra compostezza; il verde ravviva il grigio della pietà con una tenue intima armonia ben nota al cuore di chi conosce ed ama i colori e le forme dei colli fiorentini. Nulla compiè Michelangelo di meno «terribile» che questi saldi strumenti di difesa e d'offesa.

Gli avvenimenti, intanto, precipitavano. Alla fine del 1529 Firenze, cinta oramai da egni lato dagli eserciti assedianti, col tradimento entro le mura, con la disperata coscienza della rovina prossima, aveva raccolto le poche speranze unicamente nel nobile ardire di Francesco Ferrucci.

Quand'egli, il 3 agosto 1530 cadde a Gavinana, la città non ardì più di pensare alla resistenza: il 9 si deposero le armi; il 12, al campo imperiale, si firmarono i patti della resa.

Nel settembre o nell'ottobre di quell'anno stesso Michelangelo tornava alle sculture medicee; il difensore di Firenze repubblicana riprendeva la opera destinata a glorificare gli antichi oppressori, il nuovo tiranno. S'era rimesso al lavoro appena i segugi di Baccio Valori l'avevano scovato dal nascondiglio dove l'avea spinto l'ira di Clemente. Placata la sua ira, il papa aveva voluto l'artista fosse rintracciato, gli aveva restituito la sua provvisione; e Michelangelo, accettandola, s'era obbligato a continuare i lavori nella sagrestia nuova. — In quello stesso autunno 1530 scolpiva per Baccio Valori, un fiorentino stato commissario del papa al campo Cesareo, una statuetta d'Apollo, e pochi mesi dopo, nel febbraio 1531, gli faceva lo schizzo d'una casa.

Lavora con tale una rabbia disperata, con tal furiosa intensità, che gli amici ne sono spaventati: soffre alla testa e al cuore, non mangia più, non dorme più; par che le mani sien tarde a tradurre in atto ciò che il cervello viene immaginando nel suo lavorio incessante, frenetico;

pare che l'artista voglia trar dal suo ingegno quanto ancora v'ha di vitale e, comunicatolo alla sua opera, spirar su quella. O forse, più umanamente e più tristemente, egli vuol dimenticare e dimenticarsi nella furia del lavoro: «non veder, non udir m'è gran ventura»...

Verso la fine del 1523, quando la grande opera delle tombe di San Lorenzo era ancora freddo concetto della sua mente, Michelangelo aveva scritto: «El Dì e la Notte parlano e dicono: noi abiamo col nostro veloce corso condocto alla morte el duca Giuliano; è ben giusto che e' ne facci vendetta come fa. E la vendetta è questa: che avendo noi morto lui, lui così morto à tolta la luce a noi e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra. Che àrebbe di noi dunche fatto mentre vivea!» (Frey XVII). Il concetto s'era oggettivato in un'allegoria non profonda nè peregrina, composta e fredda; ma da lungo tempo l'artista dovea averla dimenticata, quando nei due gruppi della sagrestia nuova scolpiva la sua anima disperata.

Di fronte alla nuova opera, come sempre dinanzi ai grandi lavori nuovi che l'aspettavano, per lungo tempo lo spirito dell'artista era rimasto indeciso e quasi inerte: invano egli cercava se stesso nell'allegoria concettosa ideata a gloria del suo signore: il suo muto dolore sempre più intimo, sempre più disperato, che rispondenza avrebbe trovato nei ritratti di Giuliano e di Lorenzo, o come si sarebbe potuto esprimere nelle otto figure ornamentali, le parti del giorno ed i fiumi? Come poteva egli far tacere il suo cuore e imporre alla mano la guida sicura ma fredda dell'intelletto? Era mai nata, da quand'egli aveva acquistato coscienza d'artista, era mai nata creatura nella sua fantasia, ch'egli non avesse scaldato con l' ardenza del suo cuore? Come liberare, ora, alla vita, dei pallidi fantasmi, esanimi perchè nulla sarebbe passato in essi dell'anima di chi li creava?

Lento, ma con quel processo fatale che visibilmente appare in tutte le opere di Michelangelo, il concetto s' andava però insinuando nel cuore dell'artista; l' idea astratta scendeva ad animare il mondo del sentimento; l'allegoria perdeva della sua rigida compostezza via via ch'egli vi scopriva nuovi riposti sensi umani; le figure guadagnavano espressione più gagliarda

e piena a misura ch' egli andava ritrovando in esse la significazione della sua tragedia intima. E avvenne allora quel che già della sepoltura di Giulio II: le parti dell' opera dove l' artista non ritrovava un palpito suo, qualche cosa di sè, furono eliminate, caddero come membra morte. La tomba romana aveva perduto a poco a poco la sua architettura colossale, la folla delle sue statue, la grazia severa dei suoi ornamenti di bronzo, s' era ridotta, nella mente del suo ideatore, alla terribilità del contrasto tragico tra la forza del Mosè e l'inutile sforzo dei Prigioni; in queste tombe fiorentine, ridotte da quattro e sei a due, eliminate le figure dei fiumi, che più nulla dicevano al sentimento dell'artista, allogate ad altri le statue ornamentali dei santi, rimasto incompiuto il gruppo divinamente semplice della Vergine che allatta il bambino dalla figura fin troppo movimentata, ogni significazione si raccolse nei due gruppi di Giuliano di Nemours dominante il Giorno e la Notte, e di Lorenzo duca d' Urbino meditante sul Crepuscolo e sull'Aurora; ben poco aggiunge loro l'architettura elegantissima e fredda, sorriso del Quattrocento irrigidito nelle forme del Cinquecento, come poco toglie, o nulla, la piccolezza dei sarcofaghi cui malamente s'adattano le forme superbe delle quattro figure allegoriche.

Incapace di copiare dal vero se il suo modello non fosse bellissimo, Michelangelo non intese di riprodurre nelle statue di Giuliano e di Lorenzo le fattezze dei giovani duchi; privi di qualunque rassomiglianza con l'originale, questi che avrebbero dovuto essere ritratti, divennero due tipi, personificazioni di concetti astratti: Giuliano, in vita non alieno dall' armi, fu un eroe sereno nella sicura coscienza della sua forza, Lorenzo, schivo della rumorosa vita del campo, si raccolse nell'assorbente lavorio del pensiero. Così, accentuando non poco quelle ch'erano state le naturali inclinazioni dei due giovani, l'artista era arrivato a rintracciare in essi l'eterna antitesi ch'egli sentiva, con crescente sgomento, intorno e dentro a sè: l' idea che aveva ispirato il pittore della Creazione d' Adamo e di Geremia profeta, quella stessa che aveva scavato dal marmo la maestà del Mosè e la disperazione ribelle e muta dei Prigioni, dà ora a Giuliano la balda sicurezza della sua forza e della sua volontà, a Lorenzo il peso del pensiero.

Dalla nicchia, che pare ristretta a bella posta perchè meglio ne risaltino le forme atletiche— questo contrasto tra l'imponenza delle figure e la piccolezza dello spazio che le racchiude, non qui soltanto s'incontra nell'opera del Buonarroti

— la figura di Giuliano emerge arditamente: è seduto, il busto e il collo gagliardamente eretti, la ricciuta testa, giovanile ma energica, lievemente inclinata a sinistra, l' occhio fisso senza minaccia, con sicuro senso d' impero; le mani posano negligentemente sul bastone del comando, e questo in grembo; sotto la classica veste militare le forme si modellano perfette. Davanti a questa superba incarnazione della forza non si può non pensare al fiero volto giovanile di David, all' atteggiamento eroico di Mosè: nel legislatore ebreo, che nelle proporzioni ricorda ancora assai da vicino l' agitata grandezza dei profeti della Sistina, c' è la stessa energia, la stessa espressione di superiorità: anche Mosè, seduto, s'erge col petto e con la fronte, volge il capo a sinistra, sfavilla lontano lo sguardo minaccioso; anche Mosè tira indietro la gamba sinistra imprimendo a tutto il corpo un movimento che fa pensare, come per Giuliano, ad un improvviso e tremendo scattare in piedi; anche Mosè, come Giuliano che le abbandona sullo scettro, ha nelle braccia un movimento stracco e come distratto, forse pel concentrarsi dell'energie dietro la fronte fieramente aggrottata. Il vecchio guerriero ed il giovane, poichè lo stesso spirito li anima, s'atteggiano quasi nel modo istesso.

Nel volto soltanto c'è profonda diversità d'espressione, chè quello dell'uno è pieno d'aspra minaccia, quello dell'altro attento ma calmo: in quello si vedono le sopracciglia aggrottate e, sotto le labbra tumide, s'indovinano i denti stretti in un titanico sforzo di volontà, in questo la fronte senza rughe e la bocca giovanilmente fresca e aggraziata dicono l'assenza d'ogni turbamento, come tutta l'energia serena del volto afferma quella sicura coscienza di superiorità che ha già trovato espressione nel volto del Genio scolpito per la tomba di papa Giulio e, risalendo più addietro, in quello di David. Di questo, senz'alcun dubbio, si ricordò Michelangelo quando scolpiva la testa di Giuliano: la fronte, contratta nello sforzo della vista, s'è spianata, il mento e il naso hanno assunto forme più idealmente pure, tutto il volto s'è soffuso d'una dolcezza ignota al fanciullo ebreo; ma è nell'uno e nell'altro la stessa coscienza di sicurezza, sebbene in David più baldanzosa, nel Medici più raccolta.

Così Michelangelo ripeteva se stesso; e si ripeteva per una necessità fatale: poichè identici erano i concetti, non dissimili dovevano essere le forme concrete ch'essi assumevano. E, da quando aveva frescato il soffitto della Si-

stina, mai il Buonarroti avea visto infirmata, anzi sempre nuovamente gli era apparsa confermata la verità del dissidio insanabile che spinge a cozzar l'un contro l'altre, forza volontà e pensiero. Perciò, di fronte a Giuliano forte come David e fiero come Mosè, sorse Lorenzo pensoso come Geremia.

Lorenzo, seduto, appoggia il gomito sinistro sul bracciale della poltrona e, tutto il busto spostato un po' a sinistra, alla mano o più tosto al pollice che s'appunta sotto il mento appoggia lievemente il capo; il braccio destro, piegato appena, s'appoggia col polso e col dorso della mano alla gamba: è chiaro che, immerso in meditazione profonda, il giovane non ne sente la posizione scomoda e dolorosa; la gamba sinistra scende quasi diritta, la destra è fortemente piegata, sì che il piede viene a trovarsi quasi davanti al piede sinistro. Non altrimenti, seduto nella nicchia incapace di contenerlo tutto, meditava Geremia; l'atteggiamento era più raccolto, il pensiero sembrava più profondo e doloroso; seduto più basso, incrociava le gambe, tenendo anch'egli la destra davanti la sinistra; puntava egli un gomito sulla gamba, come Giuliano sul bracciale della poltrona, e, con la noncuranza con cui Giuliano

tiene il braccio destro in posizione innaturale, abbandonava in grembo il suo sinistro: l'uno e l'altro raccolte tutta la potenza dello spirito e tutte l'energie del corpo nel travaglio del pensiero. Pensiero di dolore in ambedue, ma diversamente intenso; Geremia medita profondamente un'idea disperata che da lungo tempo l'assilla: la sua testa grava sulla mano con tutto il peso, l'occhio spalancato fissa senza vedere: nulla esiste per quel tragico vecchio, all'infuori del suo tormento interiore; la faccia giovanile dell'altro non esprime ancora la tortura del dubbio che non ha soluzione: la fronte, ombreggiata dall'elmo fortemente modellato, dev'essere ancor serena, l'occhio è intento ma posa appena sul pollice e sull'indice che sigilla la bocca: par quasi che, colpito improvvisamente da un pensiero il giovane gentile si sia fermato un istante a meditare, e che in quel pensiero il suo spirito si sia andato a poco a poco assorbendo tutto, sì ch'egli sia rimasto immobile nell'atteggiamento in che primamente s'era fissato. Sul suo volto non deve leggersi il tetro dolore che si legge sul volto del profeta: in lui è soltanto il pensiero: la disperazione di chi sente di esso tutta l'inanità sarà scolpita tragicamente nell'Aurora e nel Crepuscolo.

Alla forza le ore piene del giorno e i grandi riposi delle notte; al pensiero il chiaror fioco delle prime luci, il raccoglimento dei crepuscoli.

Le quattro figure allegoriche, nate sotto il martellar veemente della sua angoscia, risposero alla domanda disperata che da lunghi anni l'artista s'era andato ripetendo in ogni sua opera: « che giova all'uomo — sebbene forte per forza e per volontà e per intelletto — cozzare contro il limite a lui posto da un Potenza superiore »? Disperata è anche la risposta: « a nulla ».

Nel Giorno la rinuncia è fiera come una ribellione, nella Notte è accorata e calma come la morte. « O ombra del morir » doveva cantare Michelangelo, molt' anni più tardi, alla notte, « per cui si ferma ogni miseria all'alma, al cor nemica, ultimo degli afflitti e buon rimedio »! E veramente, pur nelle sue forme stupende, ell'è « un'ombra del morir » questa figura in cui il riposo del sonno ha tutto l'abbandono della morte! La testa s'abbandona sul braccio destro il cui gomito s'appunta sul ginocchio sinistro rialzato; il torso grava tutto sul fianco sinistro, il braccio sinistro malamente s'appoggia al di là d'una tragica maschera paurosa; tutto il corpo è in posizione disagiata, quasi dolorosa, e in

quella rimane, geloso d'un'immobilità che molto somiglia all'annientamento. Finchè rimane immobile, pare s' arresti anche il lavorìo della mente, quasi pare non pulsi più la vita: ai vittoriosi la gioia dell'azione, ai vinti il conforto ultimo della rinuncia e del silenzio.

Ma non è un vinto il Giorno: davanti al limite che, con tremenda verità, gli disvelò la sua impotenza, egli non s'umiliò; nel suo corruccio di gigante mal domo ritirò, quasi, la sua testa fiera dietro la duplice barriera della spalla destra e del ginocchio sinistro fortemente sollevati, e di là come da uno sdegnoso ritiro stette a contemplare il trionfo di quella forza che non avea potuto vincere nè pareggiare. Se in uno dei giganti del Louvre c'era già qualche cosa di Capaneo, tutto è pervaso dello spirito dell'eroe dantesco questo « Grande, che giace dispettoso e torto » e che veramente non pare curi la sua pena, sì che quasi aspettiamo sentire dalle sue labbra la bestemmia superba:

« non ne potrebbe aver vendetta allegra! »

Nell'Aurora e nel Crepuscolo c'è uno strazio più intimo, più umano; le stesse loro forme meno gigantesche pare avvicinino di più queste due figure alla nostra umanità dolorante. È nell'Au-

rora la grigia stanchezza d'un risveglio faticoso, la disperata coscienza che quanto avverrà nel nuovo giorno — come tutto quanto già avvenne — sarà vano. La testa reclinata sulla spalla destra, la fronte leggermente contratta nello sforzo d'alzare le palpebre, la bocca semiaperta, questa donna bellissima è sgomenta davanti la nuova luce che sorge, e con un lembo del manto vorrebbe forse velarsi gli occhi, se non venisse meno al braccio l'energia del movimento, come già è venuta mancando al torso che s'appoggia pesantemente sul fianco e sul braccio destro, e alla gamba che aderisce strettamente al masso. Così triste, e spoglia d'ogni facoltà di resistenza, essa ricorda l'attitudine di rinuncia suprema ch'è nel prigione morente del Louvre; e la sottilissima fascia che le regge il petto saldo, simile al molle legame che imprigiona quello, rende la somiglianza più viva; se non che nel giovinetto la rinuncia avea già diffuso sul volto e nelle membra una calma come di morte, dove l'Aurora è angosciata dalla certezza che, pur dopo la rinuncia, la lotta vana *dovrà* continuare.

Inutile tormento vivere sentendo l'inutilità della vita, pensare sentendo l'impotenza del pensiero! E tutta la sente il vecchio raccolto e pensoso, che, sul cader del giorno misurando il la-

voro compiuto, riconosce come delle sue fatiche nessun altro frutto egli abbia fuorchè una conoscenza più certa dell'infinita vanità del tutto: questo sente, questo pensa il Crepuscolo, reclinata la bella testa cogitabonda; e anche in lui, prigione d'una forza invincibile, corpo e spirito s'accasciano; e dietro la sua alta fronte il pensiero sprofonda nell'orrido vuoto del Nulla.

Ci volle un breve pontificio per strappare Michelangelo a questi marmi, dov'egli andava scolpendo la sua disperazione. E più del breve giovò forse a distrarlo la gita a Roma cui, nell'aprile 1532, lo costrinse papa Clemente che voleva conoscere direttamente da lui le nuove linee della sepoltura di Giulio II. Sul cadere di quell'anno stesso conobbe, probabilmente, Tommaso de' Cavalieri, e l'anno seguente, forse, Febo di Poggio: e l'una e l'altra amicizia diede nuove energie allo spirito stanco e riattaccò alla vita il Maestro disilluso e come inaridito. E, se il Vasari e il Condivi non errano, proprio allora— fatto ormai di nuovo più romano che fiorentino — con papa Clemente, che voleva tramandare alla storia dell'arte il suo nome accanto a quelli di Sisto e di Giulio, discuteva sui due grandi affreschi che dovevano coprire le pareti minori della cappella Sistina: la caduta di Lucifero e il Giudizio finale.

Tolto così materialmente alla contemplazione delle sculture fiorentine, sottratto alla grande onda morta dei pensieri che avevano minacciato d'annientarlo, e come rinnovato da una nuova giovinezza del sentimento, Michelangelo si staccò a poco a poco da quelle creature della sua fantasia, che tanto più egli amava, in quanto sentiva d'avervi trasfuso tutto ciò che di più intimo ed alto era nel suo spirito.

La serie delle grandi opere di Michelangelo s'apre e si chiude con due gigantesche opere di pittura: la volta della Sistina e il Giudizio finale; tra questo e quella il Mosè e i Prigioni, e le tombe fiorentine; le sculture non compiute o interrotte a mezzo, gli affreschi condotti a fine con tenacia incredibile. Strana contraddizione per chi era, e si sentiva, più scultore che pittore; ma non inspiegabile, se si pensi che Giulio II potè costringerlo a frescare il soffitto della cappella mentre non ne potè legare la volontà per l'opera della sua sepoltura, e che Clemente lo lasciò lavorare liberamente intorno alle tombe medicee mentre Paolo III gl' impose la

fatica del Giudizio. Abbandonato a se stesso, quest'uomo liberissimo diventava schiavo della sua natura dubitosa e incontentabile; sotto la costrizione della volontà altrui sapeva far tacere i suoi dubbi e dava sfogo all'ira e all'amarezza in un'attività intensa e come forsennata.

Tra l'aprile e il maggio 1536 il Buonarroti cominciò a frescare la grande scena del Giudizio finale, sulla parete dell'altare maggiore; il 31 ottobre 1540 l'opera intera fu offerta all'ammirazione ed alle critiche del pubblico e degli intendenti.

Dopo un quarto di secolo, come senza soluzione di continuità, Michelangelo aveva riannodato la figurazione del castigo alla figurazione della colpa.

La tristezza d'Adamo, l'ansia dei Profeti, l'angoscia del popolo ebreo, il terrore degl' Ignudi, erano finalmente spiegati e giustificati; la coscienza del fallo, inguaribilmente tormentosa, vedeva finalmente sorgersi dinanzi, tremendo, il castigo. Nella volta l'attesa, nel Giudizio l'atto della condanna.

Bello e terribile Cristo sorge dal suo trono di luce, a maledire: il braccio destro levato ha un gesto che non perdona; nelle gambe è il movimento d'un corpo che s'alza da sedere improv-

viso e veemente: il volto, gli occhi abbassati sulla folla innumerevole dei peccatori, ha, nella sua espressione sdegnosa, una grande tristezza. A Cristo, figura umana ingigantita dal soffio divino, si stringe umanamente angosciata e pietosa la Vergine: pietà l'avvicina al figlio sfolgorante e tremendo, a pronunciar la parola dell'intercessione; angoscia le fa volgere il capo via dal pauroso spettacolo della condanna. Attorno a questo gruppo nel quale l'umiltà dell'uomo si sposa allo sdegno di Dio, un infinito popolo di ignudi accorre da ogni parte, e prega, freme, aspetta, invoca, piange, s'agita, con mosse violente, eccessive, che mettono in mostra corpi superbi, rivelano scorci audacissimi. Gruppi d'uomini e di donne, solenni come i Patriarchi e i Profeti e gli Apostoli, o femminilmente timidi come le Vergini e le Sibille, si stringono intorno al trono di luce; in alto, una breve schiera si abbraccia forsennatamente al Crocifisso che sale al cielo, un'altra s'afferra con stretta spasmodica alla colonna onde fu fondata in terra la chiesa di Cristo: l'una e l'altra ebra di movimento, in un'orgia d'amore e di pietà. Ai piedi del trono San Lorenzo e San Bartolommeo mostrano gli strumenti della loro tortura: accanto a loro, uniche figure sicuramente riconoscibili,

Sebastiano con le frecce, e Caterina con la ruota, e San Giorgio, e Sant'Andrea, e San Simone, e, enorme nel suo corpo atletico di vecchio, San Pietro che offre le chiavi.

Nell'azzurro carico che muore nel livido biancore dell' acque s' agitano le figure della zona centrale: gli eletti che salgono al cielo, i dannati cui i demoni precipitano nel profondo inferno; quelli senz' ordine, senza ritmo, senza bellezza se non d'arditissimi scorci, con visi stravolti e atteggiamenti contorti in cui par di leggere ancora il terrore del giudizio ben più che la gioia del paradiso cui sono chiamati; questi, stretti in un orrida miscela di corpi umani e corpi demoniaci, ritti, seduti, piegati, capovolti, contorti, stravolti, sostenuti, trascinati, rovesciati dall'impeto dei furiosi esecutori della vendetta divina. Nel mezzo, gonfiando le gote poderose, gli angeli dànno fiato alle buccine e leggono da grossi libri la sentenza che in eterno rimbomba: a quel suono, nella zona inferiore dell'immane dipinto, i morti si levano mentre dall'altra parte i dannati già si precipitano fuor della barca di Caronte. A sinistra, i morti si destano dal grave sonno: ancor vestiti della loro carne, o ridotti già scheletri, sorgono, si rizzano, si preparano all'ultimo viaggio; a destra, nella barca scura

sull'acqua biancastra, Caronte, le orecchie di pipistrello e le gote non lanose, pare affretti col remo la furia con cui i dannati si gettano sulla riva, l'uno addosso all'altro, spinti l'un dall'altro o travolti dall'impetuoso ardore dei demoni; nell'angolo, grave e bestiale, Minosse guarda diabolicamente la ridda dell' anime che si presenteranno al suo giudizio.

Certamente Michelangelo ricordò Giotto, e il fresco del Camposanto di Pisa, e, forse, quello di fra Bartolommeo e l'ingenua bellissima tavola dell'Angelico, e la scena scolpita da Bertoldo sul rovescio della medaglia di Filippo Strozzi; e senz'alcun dubbio ebbe presenti i mirabili affreschi di Luca Signorelli in Orvieto e, attraverso queste pitture cui s'ispirò largamente, sentì pure talvolta lo spirito di Dante. Ma, pur lasciandolo nella posizione tradizionale, tutto suo egli fece il Cristo, espressione potente e definitiva del suo concetto d'una forza superiore che domina e schiaccia i mortali, di quel concetto che, un quarto di secolo innanzi gli aveva insegnato la superba energia di Dio creatore. A poco a poco, negli ultimi anni di sua vita, sotto l'amorevole pressione di Vittoria Colonna, Michelangelo andrà immaginando un Cristo più mite e dolorante: al gigante sdegnato del Giu-

dizio sostituirà le figurazioni dei Crocifissi e delle Pietà; ma Dio Padre, nella Conversione di San Paolo emergente, minaccioso e pauroso, dalle nubi, tra lo sgomento di tutti, dirà come anche in quegli anni, forse inconsciamente, in lui il concetto di forza amasse vestirsi delle forme della Maestà divina.

Miracolosamente, a sessant'anni, Michelangelo fu rinnovato dall'amore. Amò con violenza, con tutti gli spasimi del desiderio e le gioie della speranza e la desolata convinzione della sconfitta, che caratterizzano gli amori più ardenti. E l'amore lo salvò dalla disperazione. Finchè negli altri aveva cercato sempre soltanto se stesso la sua tortura non aveva avuto nè limite nè fine, soltanto nel dono di sè ad altri trovò qualche momento di gioia, qualche poco di conforto. E se nelle intime lotte orrende la sua fede era stata per cedere ad un senso disperato della vanità del tutto, l'amore la fece ridivampare più fattiva e più pura.

Già prima egli aveva amato, e più coi sensi

che con l'intelletto; ma le passioni della sua gioventù e della virilità, dal pochissimo che ne traspare dai suoi versi, non sembrano molte nè molto ardenti. La famiglia amò d'un affetto pronto e commosso, ma burbero ed aspro in ogni sua manifestazione, facile ai rimproveri, agli scatti di collera, alle invettive. Forse ebbe amici, ma le lunghe segregazioni cui si condannò spesso o per necessità di lavoro o perchè insofferente di contatto con gli uomini, dovettero renderlo estraneo ai suoi più intimi. Al principio della sua vecchiezza tenace egli era giunto là dove tende ogni individuo che lotta per la sua perfezione: ad isolare la sua individualità—e la sua vita. Ma nell'isolamento non aveva trovato la pace; lo sentiva più tosto come abbandono che non come fiera solitudine. E realmente esso era dimostrazione di debolezza più che affermazione di superiorità.

Nè soltanto fra gli uomini egli visse noncurante e sdegnoso: tutte le meraviglie del creato parve splendessero invano dinanzi ai suoi occhi. Dove mai, in un albero fronzuto, in una distesa molle di colline, nei fiori d'un prato, nel fluire o nello scintillare placido d'un'acqua, oppure nella sveltezza elegante d'un bel corpo d'animale, dove mai rivelò Michelangelo il godimento

delle infinite piccole e grandi bellezze che ne circondano? Il suo paesaggio non è mai descritto, è sempre soltanto accennato; talvolta nulla più che un riempitivo, come nella Sacra Famiglia del Doni dove il vero sfondo è dato dagli ignudi; talvolta espressione d'un concetto o elemento dell'espressione generale del quadro: del quale carattere psicologico del paesaggio forse nessun suo dipinto dà prova più chiara che la doppia scena della Tentazione e della Cacciata dal paradiso terrestre —: di qua una collina ubertosa, di là una rigida linea di pianura.

Nel rendere la figura umana mirabile dipintore di scorci, negli sfondi il Buonarroti non concesse che un' importanza affatto secondaria a quell'arte della prospettiva che, dagli inizi del Quattrocento era stata tanto cara ai pittori toscani; e davanti a certi effetti ricercati con una semplicità ed un'ingenuità quasi primitive—nel paesaggio michelangiolesco le plaghe più vicine sono sempre d'un verde grigiastro mentre le più lontane dovrebbero sfumare in un azzurro troppo intenso—non si può non pensare ai mirabili insegnamenti del Trattato di Leonardo. Il verde tendente al grigio e l'azzurro sono i due colori della terra; una terra senza fiori e senz'alberi, o con uno o due soli, verdognoli an-

ch'essi, scheletrici e schematici, quasi senza rami e privi affatto di fronde, se si eccettui l'albero del Peccato, insolitamente verde e fronzuto. Anche nelle figure, come nello sfondo, i colori sono pochi, o poco variati, o accostati, come nel soffitto della Sistina, con poca esperienza e con una strana assenza di quel senso dell'armonia che nello scultore e nel disegnatore era sviluppatissimo, o, come nel Giudizio, ridotti a poco men che due soli: l'incarnato dei nudi e l'azzurro bluastro intenso dello sfondo, interrotto solo dalla fiammata di luce che cinge il corpo di Cristo e terminato bruscamente, di sotto, dal bianco dell'acqua opaca e morta; solo qua e là una veste o un lembo di mantello mettono una lieve macchia di rosso o di verde.

Mancò, dunque, a Michelangelo, la gioia del colore e il godimento delle bellezze naturali: e un tal godimento sarebbe inutile cercare nelle sue pitture, nelle sculture, nei versi, nelle lettere; solo vecchio e stanco trovò un momento di riposo tra le ombre opache di monte Luco, e ne scrisse con commozione profonda, quasi con lo sgomento d'avere scoperto troppo tardi una fonte di piaceri puri ed intensi: « Veramente pace non si trova se non ne' boschi »!

Non colori, non forme, nella sua arte, fuorchè

una sola: egli stette come chi è assorto in un'unica contemplazione, in un'estasi che tutti i sensi tiene sospesi ed intesi a un solo oggetto, ed ha orecchi e non ode, e ha occhi e non vede se non quella sola grande Idea ond'ei gode, soffre e vive. Questa fonte di godimento supremo fu per Michelangelo il corpo umano. Bisogna essere interamente puri per intendere questo sentimento divino dell'amore per il corpo bello, per non vilipenderlo con dubbi osceni, o umiliarlo tentandone la giustificazione. Nè l'offesa triviale, nè l'indulgenza gretta e degradante; il suo fu un sentimento concesso a pochi Eroi: chi non l'intende non osi profanarlo nè col suo disprezzo nè con la sua pietà. Per lui l'uomo fu il vero unico re del Creato, la forma divinamente armoniosa l'unica che veramente racchiudesse in sè un vivido raggio della Bellezza eterna. A questa Bellezza sola levò ininterrotto, entusiastico l'inno di lode nei suoi dipinti, nei suoi marmi, nei versi, nella sua vita intera, con un'ammirazione commossa e ardente in cui la sensibilità dell'artista si fonde con la sensualità dell'uomo, se pur da essa non nasce.

Sensualità? Ma dunque il David è un lascivo corpo d'efebo? Ma dunque il gruppo della Battaglia di Cascina, dunque la «stufa d'ignudi»

ch'eccitava gli sdegni della corte papale nei primi fervori della controriforma, ostentano nudità procaci o allettanti? — L'arte vera è casta; ogni cosa si solleva per lei ad altezze dove il soffio divino dissipa ogni impurità: qualunque fosse lo stimolo onde l'artista era mosso l'arte sua non poteva essere che arte purissima. Ma chi ripensi l'Adamo della Creazione, e l'Ignudo bellissimo che siede col braccio sinistro appoggiato al ginocchio destro alzato, nell'atteggiamento caro a Michelangelo, la bruna testa cinta d'una benda greca, l'occhio sereno, e l'altro Ignudo che un impeto di terrore quasi strappa dal suo seggio, disordinandogli i capelli, intorbidandogli lo sguardo, — chi ripensi queste tre figure, nella mano che resse il pennello sente tremare non solo l'ansia dell'artista, ma l'ardore dell'uomo. Non è, quella, ripetizione fredda; non è riproduzione mirabile di mirabile cosa: è sentimento, è commozione, è vita; così dipinge chi del bel corpo maschile ha cercato le linee con gioia dell'occhio e del senso, chi dal godimento estetico ha sentito nascere il desiderio sensuale, o quello da questo. È, in queste figure, una divinizzazione della sensualità. Dalla sua più bassa natura l'artista ha tratto la più alta espressione della sua arte.

Esiste godimento vero della bellezza umana senza risveglio delle forme inferiori della sensualità? Nego. La forma non si può nè amare nè desiderare; ma ben si desidera e s'ama la materia che di questa forma si riveste; si ama non «la bellezza del corpo» ma «il corpo bello», e questo, amandolo, si desidera. — Ma se l'artista è artista vero, l'arte sua non esprimerà che la divina perfezione di quella forma che, con l'ammirazione, ha fatto nascere il desiderio. L'arte vera è casta: dal fuoco della creazione il fantasma esce puro di ogni elemento di sensualità: Si potrà, quindi, notare nell' arte di Michelangelo il predominio assoluto concesso al bel corpo maschile, e da questo si potrà risalire all'ammirazione dell'artista per esso; ma l'espressione dell'amore che da questa nacque, dovremo cercarla altrove: nelle lettere e nei versi.

Scriveva il Buonarroti nel poscritto d' una lettera indirizzata al Cavalieri «a dì primo, per me felice, di gennaro»: «Sarebbe lecito dare il nome delle cose che l'uomo dona a chi le ri-

ceve, ma per buono rispetto non si fa in questa » (Lett. CC). Che nome avrebbe egli dato? « amicizia » o « amore » ? vietava il buono rispetto di professare amicizia? — Ancora: l'artista crede « aver fatto certo Tommaso « del grandissimo, anzi smisurato amore che gli porta », sicchè si meraviglia il Cavalieri creda di poter essere dimenticato da lui; « che se pur certo n'eri e siate — aggiunge in una variante — dovevi e dovete pensare che chi ama ha grandissima memoria e può tanto dimenticar le cose che ferventemente ama quanto uno affamato il cibo di che e' vive » (Lett. CCIV). È amore o amicizia che si nasconde sotto l'ampollosa cortesia delle frasi? — Si legge in una lettera a Sebastiano del Piombo col quale Michelangelo non aveva bisogno d'affettar cortesia verso il Cavalieri che al frate doveva essere pressochè ignoto: «...Pregovi se lo vedete mi raccomandiate a lui infinite volte, e quando mi scrivete ne diciate qualche cosa per tenermelo nella memoria; che se m'uscissi della mente credo che subito cascherei morto » (Lett. CCIII); — e in una lettera a Bartolomeo Angiolini si può cogliere nel foglio lacero una frase: « anima mia a messer Tomao », e poco più sotto: « avendogli prima dato il core », e più sotto ancora: « e com'io viva sendo

sì lontano dall'uomo.... » e in fine: « però se io desidero come senza alcuna intermissione giorno e notte d'esser costà, non è per altro che per tornare in vita, la qual cosa non può essere senza l'anima; e perchè il core è veramente la casa dell'anima, e essendo prima il mio nelle mani di colui a chi voi l'anima mia avete data, natural forza era di ritornalla al luogo suo..... Così avessi voi potuto fare del corpo! che volentieri sarebbe nel medesimo loco ito, e con l'anima sua...». E qui ancora una volta, pur tenuto conto della concettosità della forma, risorge la domanda: amicizia o amore?

Tommaso de' Cavalieri fu bello, straordinariamente bello, pare; fu gentile, geniale, colto, savio e intendente d'arti belle; per Michelangelo fu, sino agli ultimi giorni, consigliere fidato e fedele. Forse il poco che abbiamo letto e il molto che avremmo potuto leggere nelle lettere dell'artista, non è che espressione esagerata d'un'ammirazione intensa per le bellezze e le virtù di lui. — Nell'unica lettera a Gherardo Perini, nulla che giustifichi l'immonda accusa dell'Aretino; ma non altrettanto indifferenti le frasi di questa lettera a Febo di Poggio: « Febo. Benchè voi mi portiate odio grandissimo — non so perchè; non credo già per l'amore ch' io

porto a voi, ma per le parole d'altri le quali non doverresti credere, avendomi provato—non posso però fare a meno che io non vi scriva...; mentre ch'i' vivo, dovunche io sarò, sempre sarò al servizio vostro con fede e con amore, quanto nessuno altro amico ch'abbiate al mondo... Prego Iddio perchè... voi conosciate che chi desidera il vostro bene più che la salute sua, sa amare e non odiare come nemico » (CCVIII). Qui pure l'amicizia è salda e manifestata con calore; ma l'oggetto non n'è più il dotto e geniale cavaliere romano, sì un giovane che alle parole ardenti del Maestro rispondeva con una richiesta di danaro (Frey, Dichtungen p. 526)!

Qui dunque può l'amicizia non essere stata scompagnata da una sensualità che la bellezza del giovane spiega e giustifica. Tuttavia potremmo dubitarne ancora, se nulla ci portasse ad ammettere in Michelangelo la possibilità d'un tal desiderio, se di fronte all'amore d'un uomo per un altr'uomo noi lo trovassimo sdegnato o maravigliato o almeno turbato come di fronte a cosa per lui strana e nuova. Ora, il diciannovesimo tra gli epigrammi e sonetti composti per Luigi del Riccio in morte di Cecchino de' Bracci ci rischiara le cose con un lampo di verità incontestabile. Dice l'epigramma, ch'è uno tra i più belli:

La carne terra, e qui l'ossa mie prive
de' lor begli occhi e del leggiadro aspetto,
fan fede a quel ch'i' fu' grazia e diletto
in che carcer quaggiù l'anima vive.

Cui seguono questi versi, proposti dal poeta in sostituzione dei due ultimi:

Fan fede a quel ch'i' fui grazia nel letto,
che abbracciava....

versi che, se pur si vogliano considerare uno scherzo d'amico ad amico intimissimo, non perciò perdono quel che v'ha in essi di brutalmente sensuale. È una voce nuova in Michelangelo, questa; ed è nuovo questo, che a me par cinismo, con cui commenta i versi stessi: «Pigliate questi dua versi di sotto, che son cosa morale». (1)

Appunto perchè fatta da un amico intimo qui l'allusione ad una relazione amorosa tra il Riccio e Becchino è chiarissima; ed appare fatta non solo senza biasimo, ma senza neppure quel ritegno naturale, senza quella meraviglia non

(1) Del resto, già molt'anni innanzi il Buonarroti aveva riferito con certa stizzosa bonarietà la frase trivialissima dettagli da un uomo che voleva allogare presso di lui il figliuolo come garzone: «...rispose che se io lo vedessi, che non che in casa io me lo caccerei nel letto. Io vi dico che rinunzio a questa consolazione e non la voglio tôrre a lui (Lett. CXXVI).

priva di pudicizia, con cui di tal fatta d'amori suol parlare chi non li intende o a dirittura non li ammette. Sotto le parole dell' epigramma si legge un abituale celiare sull'argomento, senza veli di pudore e senz'ombra di disapprovazione; si legge anzi, mi pare, quasi una bonaria condiscendenza verso il peccato dell'amico.

Troppo sfacciato mentitore per esser creduto, l'Aretino è troppo bene informato dei pettegolezzi grandi e piccini del suo tempo perchè sulle sue affermazioni si possa passare senza fermarcisi; e l'Aretino, nell'odiosa lettera a Michelangelo, gli osservava malignamente che bisognava essere Gherardi o Tommasi per ottenere da lui qualche cosa. Queste parole e la calda, entusiastica esaltazione della castità delle relazioni di Michelangelo con i suoi giovani amici, fatta dal Condivi (Cap. LXV) — esaltazione che par tutta una difesa del Maestro — mi sembra dicano chiaro che si doveva mormorare di qualche amicizia eccessivamente umile ed espansiva dello scultore per alcuni dei suoi protetti.

Forse non errò chi vide nella biografia del Condivi un' intenzione generale, se non di polemica, di difesa; giustamente mise in rilievo come nel 1553 il buon Ascanio scrivesse (cap. LXIII): « in particolare amò grandemente la Marchesana

di Pescara », quasi in risposta a ciò che due anni innanzi aveva affermato il Vasari: «infinitamente amò più di tutti messer Tommaso dei Cavalieri.» Ma che più, se Michelangelo stesso, preparando un'edizione de' suoi versi da pubblicare per le stampe, scelse tra le poesie dedicate al Cavalieri le più compassate ed eleganti, non già quelle in cui la passione grida, geme, implora, impreca con una verità tremenda e inconfutabile! E se pur vogliamo ammettere che i molti versi per « donna bella e crudele » sieno indirizzati veramente ad una donna ch' egli avrebbe amato nel tempo stesso che Vittoria Colonna e il Cavalieri, quanti rimangono ancora i sonetti ch'è dubbio se debbano ritenersi dedicati ad uomo o a donna, quasi il poeta abbia cercato, voluto l' ambiguità? (1) E non forse, nella scelta destinata alla pubblicazione egli indirizzò ad una donna versi che aveva scritto per un uomo? (2)

Questa a me sembra prova evidente che Michelangelo sentisse la necessità di non dare troppa pubblicità al suo affetto per gli amici. Si può obiettare, è vero, che restava libero al poeta,

---

(1) Vedi p. e. tutto il gruppo in Frey CIX 28,29, 32, 33, 34, 36, 42.

(2) P. es. Frey CIX 7, 101, 105.

tutt'altro che ricco di «motivi», di usare in poesie per donna gli stessi spunti di cui già s' era servito nei versi per Febo o per Tommaso, ma mi parrebbe molto fiacca l' ispirazione di quelle se s' accontentasse di ripetere così pedissequamente questi; e d' altra parte, va rilevato che dei due sonetti Frey CIX 101 e 105, per citare i due casi più evidenti, il primo ha tre versioni dirette al Cavalieri e solo la quarta ed ultima ad una donna, mentre il secondo, in sette versioni, delle quali alcune tormentate da infinite varianti, procede da una forma diretta chiaramente a messer Tommaso (1) verso un' espressione tanto generica da potersi usare così per una donna come per un amico. Nè è di queste due sole poesie l'espressione generica e la petrarchesca eleganza e ricercatezza dell'elocuzione: è carattere di gran parte delle rime onde lo artista avrebbe voluto composto il suo «Canzoniere», o che ritrosia d' animo delicato sconsigliasse la pubblicazione di versi troppo caldi di intimo sentimento, o che, più tosto, prudenza imponesse la rinuncia.

Fu dunque il platonismo per Michelangelo nulla più che un'ipocrito velo ond'egli ricoperse

(1) Versione VI e parallelamente I, II, III, IV.

l'agitazione dei sensi? No: Michelangelo amò sensualmente, ma in se stesso, nella sua moralità che giganteggia su quella dei suoi tempi seppe trovare quella barriera che il rispetto umano non avrebbe potuto opporgli. Con un tremendo, titanico sforzo, con una di quelle lotte interiori che, sebbene vittoriose, fiaccano gli organismi più forti, con un atto di volontà altissimo, egli seppe costringersi alla rinuncia, seppe strappare i desideri suoi dalla terra e volgerli, lentamente, al cielo.

La sua educazione lo soccorse; troppo la sua giovane mente s'era imbevuta d'idee platoniche, nel palazzo di via Larga e nei giardini Medicei, perchè di esse una parte almeno, se pur non divenne subito viva ed operante in lui, non s'imprimesse nella sua memoria e nell'animo suo, e, in qualche modo eccitata, non potesse tradursi di potenza in atto. E la pseudo-filosofia che il Cinquecento andava intessendo intorno all'amore — mista di sensualità mal repressa e di mal simulato o malinteso platonismo—giovò mirabilmente a giustificare e a dar forma ai suoi sentimenti ed ai suoi pensieri amorosi. Rivestito di forme platoniche l'amore di Michelangelo diventava normale agli occhi di tutti; ma non perciò l'artista si volse ad esso, bensì perchè v'in-

travvide un sicuro rifugio, un porto nel quale avrebbe trovato riparo dal turbinìo dei sensi che minacciava di travolgerlo. La via tracciata era chiara; ben la conosceva egli, come troppo bene la conoscevano ai suoi tempi poeti e poetesse, e filosofi e filosofesse improvvisati, e gravi prelati, e gentiluomini cortigiani, e nobildonne ricche di pietà, e donne perdute: « la bellezza umana è emanazione della bellezza divina, amare quella è avvicinarsi in ispirito a questa ». Fredda teoria, fonte inesauribile di ragionamenti aridi e falsi per molti, per tutti, in quel tempo; non già per Michelangelo che la volle risentire, provare, rivivere. Certo in lui ci fu lotta contro il sentimento, che se in altri gli pareva giustificabile, in sè egli dovette condannare; non conveniva alla sua altezza morale ciò che pur non disdiceva alla moralità d'altri; per quanto aspro e fin acre sempre, egli fu, per gli altri, giudice men severo che per se stesso, nell' arte come nella vita. Lotta ci fu perchè ci fu sensualità e non fu soddisfatta; e ciò non avviene che nei pochi eletti che non sottomettono la ragione al talento, e in essi soltanto per un trionfo della volontà; la quale spesso distrugge molti nobili spiriti che sono nell'uomo e inaridisce in lui ogni fonte di gioia.

Egli dunque non s'adattò al platonismo, ma l'accettò come una fede che lo liberava dai tormenti, o almeno li attenuava. Sublimare il suo amore elevandolo fino a Dio, offrire alla Bellezza eterna l'olocausto di ciò che il senso bassamente coglie e desidera nella bellezza umana, doveva soddisfare insieme la sua moralità d'uomo e il suo genio d'artista. Emanazione del Bello ultraterreno il bel corpo può ormai essere contemplato, descritto, amato non solo senza vergogna, ma a dirittura a lode del poeta che per suo mezzo sale sempre più vicino alla fonte splendente delle Idee prime.

Più si leggono i versi di Michelangelo e più si trova audace l'affermazione ch'egli togliesse le sue idee dai Dialoghi del Greco divino (1), e più si

---

(1) Due scrittori contemporanei, grandi ammiratori di lui, avviarono—o meglio: sviarono—le ricerche sulle fonti platoniche della poesia di Michelangelo: il Berni con un breve accenno, il Varchi con due lunghe discorse. Dice il Berni nella notissima terzina:

> Ho visto qualche sua composizione;
> sono ignorante e pur direi d' havelle
> lette tutte nel mezzo di Platone.

Poche parole, fonte di lunghi guai. Di più e con più fondato ragionamento scrisse il Varchi che il 7 marzo 1547 (st. c.) interpretò il sonetto di M. « Non ha l'ottimo arti-

sente pedantesca ed inutile la ricerca di reminiscenze, sopra tutto del Simposio e del Fedro, nei sonetti e nei madrigali platoneggianti di lui. Ma era dunque necessario avere letto Platone per trovare nella bellezza terrena un lampo dell'eterno splendore?

O non avevano cantato l'angelica perfezione della loro donna tutti i poeti italiani, dal Guinizelli al Petrarca, da Dante al Poliziano e al Boiardo?

> Lo ciel passasti e sino a me venisti
> e desti in vano amor me per sembianti

rimprovera Dio al « padre » dello stil nuovo; e il poeta si scusa:

---

sta alcun concetto » (Frey LXXXIII) e la domenica seguente parlò « della maggioranza dell'arti et qual sia più nobile, la Scultura o la Pittura ». Nella prima lezione, tentando di giustificare, per mezzo di quel platonismo ch'è punto di partenza e base del suo ragionamento, la relazione dell'artista col Cavalieri, parla di un'« arte dell'amare », che M. ha seguito e applicato in questo sonetto, « seguitando non Ovidio nella sua arte, il quale di vero ne scrisse plebeiamente, ma Platone nel suo Convito divinissimo ».— Ma più che queste affermazioni, probabilmente basate su notizie di seconda mano, son degni di nota i due dialoghi del Giannotti: « Sui giorni che Dante consumò nell'inferno » - di cui M. è interlocutore, e che sono veramente tutti pervasi di spirito platonico.

. . . . . tenea d'angel sembianza
che fosse del tuo regno;
non mi sia colpa s'io le posi amanza.

Or ecco esposto nell'ultima strofe, stupendamente lirica, della canzone dottrinale del primo Guido, quel principio che informerà di sè tutta la lirica italiana e che, sostenuto dalla rinnovata conoscenza dell'ideale neoplatonico vi fiorirà nel Cinquecento, ugualmente falso nei versi di Pietro Bembo cardinale e nei sonetti o nei dialoghi filosofici in cui parla, autrice o interlocutrice, Tullia d'Aragona, l'etèra.

Profondo conoscitore di Dante e del Petrarca, Michelangelo non ignorò certamente la letteratura platoneggiante onde fu infestato il suo secolo; poeta personale come nessuno del suo tempo, incontra spesso nell'espressione difficoltà siffatte, che lo costringono a rinunciare al nuovo e all'individuale per accettare ciò ch'è dell'uso e del frasario comune; nè questi gli sembrano i suoi versi peggiori se quasi esclusivamente di essi si compone il Canzoniere ch' egli pensa di far conoscere al pubblico. Nulla di strano, quindi, s'egli, nella difficoltà dell' espressione vedendo oscurarsi la limpidità dell'intuizione, ricorra al frasario degli antichi maestri toscani che con tanta efficacia avevano detto cose molte simili

a quelle ch'egli voleva dire, se dalla lirica dei grandi poeti di Toscana accetti espressioni che coprono con così maravigliosa rispondenza il suo concetto.

In Michelangelo la prima sincera voce d'amore è un grido d'angoscia; non balena nel suo verso il viso della donna amata, non si disegnano nel senso acceso le sue forme procaci, non gl'intenerisce l'animo la gioia ineffabile della dedizione: prima che ogni altra cosa il suo spirito avido di libertà sente dell'amore i legami. Lo strazia quel non sentirsi più padrone della sua volontà, quel vedersi tolto a sè stesso!

Come può esser ch'io non sia più mio?
O Dio, O Dio, O Dio!
Chi m'ha tolto a me stesso
Ch'a me fusse più presso
O più di me potessi, che poss'io?
(Frey VI).

Amore è quello che « per forza lo mena » alla sua donna « legato e stretto » (Frey V), alla sua donna bella fra le belle, che mostra la perfezione del suo sesso e la grandezza dell'Artefice divino,

miracolo ultimo e più grande, in cui s' assommano tutte le esperienze che natura ha fatto, per imparare, « creando ogni valore di donna e di donzella » (Frey IV e XV). Ch'ella è bionda sappiamo, questa leggiadra creatura che ha saputo incatenare il poeta e risvegliarne acremente la sensualità (Frey VII): e come non sarebbe stata bionda la donna esaltata con i concetti e nelle forme dello stil nuovo?

Ma null'altro sappiamo di costei che forse allietò all'artista l'anno della fatica bolognese e che certamente non dovette essere una donna ideale se potè suscitare nell'artista una passione, forse non profonda, ma di sicuro turbinosa e violenta. Quanto durò?

La fede è corta e la beltà non dura

sospira il poeta cui un cuore « crudele acerbo e dispietato » ha dimostrato che

. . . . fede al tempo nasce e dura meno
ch'al dolce verno non fa ciascun fiore.
(Frey XII)

E di quante bellezze non sarà stata adorna quella gentilissima, bionda anch' essa, — anzi dai « cape' bianchi e biondi più che porri » — degna compagna della Nencia e della Beca—che aveva « il viso più dolce che la sapa.... e più

bel che una rapa », e i denti così bianchi che avrebbero fatto invaghire il papa, e « gli occhi del color dell'utriaca » ? Donna reale o non più tosto creatura dell' ingegno beffardo d' un fiorentino intimo dei Medici, questa di cui il poeta osa cantare:

La bocca tua mi par una scarsella
di fagiuo' piena, sì com'è la mia.
Le ciglia paion tinte alla padella
e torte più che un arco di Soria.
Le gote ha rosse e bianche, quando stacci,
come fra cacio fresco i rosolacci ?
(Frey XXXVII).

Chi si sentirebbe d'identificarla con colei che in quegli anni stessi, intorno al 1520-23, pareva al poeta bella « come cosa non fu giammai » (XVI), « oggetto leggiadro e pellegrino » (XXI) ? E che strana stonatura sembrano versi come quelli, nel tempo in cui l'amore ardente fa esclamare

Quanto sare' men doglia il morir presto
(XIII)

o

... nel mio dolore
non fu trist'uom più mai
(XV)

o

...non fu giamai tanto dolore
quant'è perder d'udire e di vederla !
(XVI)

Quest'alternarsi di stati d'animo tanto diversi, che permette la celia quasi sguaiata accanto al grido d'amore e d'angoscia, pare nuovo e strano in Michelangelo. A spiegarlo si dovrebbe ricordare il suo conversare faceto e fin ilare con gli amici romani in tempi in cui la sua grande arte taceva o produceva cose dolorosamente mediocri e la sua musa piangeva un amore impossibile; ma forse più facilmente lo giustificherebbe un confronto con la produzione poetica del Magnifico, nella quale, accanto agli accenti danteschi e petrarcheschi d'un amore purissimo, sboccia e dilaga la comica sensualità del contadino Vallèra. Nè mi pare inammissibile che i due tipi di donna e le due diverse forme d'amore siano nella poesia di Michelangelo non meno fittizi o acconciati all' esigenze dell'arte e del gusto d'allora, di quel che sono nella poesia del Medici.

Tommaso de' Cavalieri non fu il solo dei suoi giovani amici su cui si posò l'affetto del Maestro (1), ma in nessuno la perfezione fisica an-

(1) Pongo anch'io l'amicizia per Febo di Poggio nel

dava accoppiata come nel gentiluomo romano alle virtù dell'intelletto. I primi tempi della loro amicizia furono per il Buonarroti un periodo di febbre ardente, continua; egli fece ciò che difficilissimamente s'induceva a fare: il ritratto di Tommaso; egli donò al giovane una serie di disegni: primo — e la scelta dell'argomento non sarà forse priva di significato — un Ganimede; a lui dedicava versi infiammati; di lui scriveva, con frasi piene d'entusiasmo, nelle lettere agli amici.— Nella travagliata anima tempestosa s'è fatta la luce; quasi sgelato, quel cuore si rinnova e s'espande: a tutti un po' della sua gioia; la sua vita, il suo calore nuovi, per tutti.

Scriveva Bartolomeo Angiolini all'artista che intorno alla metà del settembre 1533 si trovava ancora a Firenze e che di là doveva avergli mandato un sonetto da consegnare al Cavalieri: «Io ò avuto il vostro galante et bel sonetto; et ancor che no me ne diciate cosa alcuna, visto per chi è fatto, gnie n'ò dato: il quale è stato molto accetto come tutte l'altre cose vostre..... Pare che per esso sonetto mostriate che l'amore

---

1533, e, col Symonds II 19 n., ritengo diretti a lui il sonetto Frey CIII e le due quartine Frey CIV. Per il Perini sarebbero, secondo il Frey p. 319, le due quartine al numero XXXV.

di continuo vi tien travagliato... » (1). Bene intende dunque l'Angiolini a chi è diretto il sonetto amoroso sebbene esso manchi d'indirizzo, e bene egli sa i travagli dell'artista; nè, ad esprimere la natura dell'affezione onde l'amico è legato al giovane cavaliere, il suo grosso ingegno gli suggerisce parola più appropriata che « amore ».

Quando, ripetendo un antico luogo comune della poesia erotica, Michelangelo aveva invidiato la veste che aveva la fortuna di stringere il petto « al suo signore » (Frey LXVI), già egli aveva sospirato in un sonetto tormentatissimo, fatto rifatto e corretto in ben otto versioni:

> ...ch'i' stringa, e non già per mio merto
> per sempre il petto e 'l collo al mio signore
> coll'indegne mie pronte e stanche braccia
> (Frey L, versione IV, v. 12-14).

Qui come là il verso è sinceramente colorito di sensualità da quell'indugiare sul ricordo specifico del petto, del collo stretti dalle braccia stanche, forse non per vecchiaia. Nella redazione definitiva il desiderio è espresso in forma più generale, ma rivelante anch'essa un mal celato ardore dei sensi, cui l'evidente derivazione pe-

---

(1) *Frey:* Dichtungen ecc. p. 524, Reg. 77.

trarchesca nulla toglie d'intensità e di verità: « se veramente si legge negli occhi il core, verrà forse giorno in cui l'essere amato sentirà pietà del *foco onesto* che arde il poeta »:

O felice quel dì!...
Fermisi in un momento il tempo e l'ore,
il giorno e 'l sol nella su' antica traccia,

acciò ch'i' abbi, e non già per mie merto,
il desiato mio dolce signore
per sempre nell'indegne e pronte braccia.

È un grido dei sensi cui il « foco onesto » basta appena a mascherare; è il grido della carne che vuole il godimento della carne. Perchè il Cavalieri che ha veduto e sa e intende, perchè non vuol render felice chi lo segue e gli sta vicino per goderlo di più?

Tu sai ch'i' so, Signor mio, che tu sai
ch'i' vengo per goderti più da presso,
e sai ch'i' so che tu sai, ch'i' son desso:
a che più indugio a salutarci omai?

(Frey XLV).

Si rompa il muro che li divide, chè « doppia forza hanno i celati guai ». Forse egli si sdegna « se l'un dell'altro spirto s'innamora »? Ah! che ciò che sente il poeta « mal compreso è dagli umani ingegni » (XLV)! O forse, invece, è il timore che impedisce di diventar pietoso « a chi spietato

regge » ? Ahimè sì: « il mio signor alle menzogne attende » (XLIII), il Cavalieri crede a chi lo mette in guardia dalla « casta voglia » dell'artista! — « Ma può dunque lo sdegno spezzare i legami che uniscono due spiriti, due volontà, due destini, due cuori colpiti dallo stesso strale d'amore, dallo stesso amore sollevati al cielo, dallo stesso piacere congiunti come nessuno fu mai (XLIV)? — Mentre l'essere amato crede ai cattivi e gli nega salute, il poeta « piange, arde, si consuma, e 'l core di questo si nutrisce » (LII); ma non è un pianto sconsolato, chè egli sente d'aver trovato ormai pace e riposo « negli occhi di quest'angel lieto e solo » (XLVI).

Ma proprio in mezzo all'estasi dell'amore lo vince uno sconforto senza limiti, quel disperato senso di vuoto che spesso assale l'uomo nel momento dell'ebrezza più alta; « forse perchè nella sua solitudine egli senta necessaria la pietà pel male altrui, l'anima sua è abbandonata a se stessa; Cristo solo gli può porgere aiuto. Ed alla pietà di Lui si rivolge perchè soccorra alla sua miseria » (XLVIII)! Allora, nell' abbandono, nello scoramento, un nuovo strazio assilla quell'anima innamorata: lo specchio dice chiaramente al poeta ch'egli è vecchio! Il tempo gli è fuggito così rapido che « in un giorno s'è trovato

vecchio » ! — Tanto egli ha amato che

affetto alcun uman non *gli* è più nuovo,

che, per quanto egli interroghi il passato, non trova un giorno solo in cui il suo cuore e la sua volontà sieno stati liberi:

..... pur reiterando
vo 'l mio passato tempo, e non ritrovo
in tutto un giorno che sie stato mio!
(Frey XLIX)

Godimento estetico e desiderio, nutriti l'uno dell'altro, hanno tratto l'artista all'orlo d'un abisso orribile; la carne ardente ha cercato soddisfazione; il senso prepotente ha sopraffatto lo spirito; il pagano innamorato della bellezza quasi ha vinto il cristiano; l'amico d'Angelo Ambrogini, il divoto di fra Girolamo Savonarola. Se l'*eros* greco non è nè ignoto nè discaro alla società in che egli vive, per sè lo fugge con tanto più fermo volere quanto è più imperioso l'istinto di natura che ve lo spingerebbe.

Tutto ciò che nell'uomo è acquisito ed estrinseco lo rattiene, tutto ciò che nell'anima umana è nativo ed intrinseco lo spinge; Dio e il fanciulletto Amore dicono parole in lor varietà ugualmente ardenti al poeta, cui spirito ed educazione impongono di dare ascolto così all'uno

come all'altro. Nella lotta, quella che aveva tradito l'artista salvò l'uomo: la volontà. Nel suo corpo di vecchio par di sentir ruggire la stretta ond'ella attanagliò i sensi accesi e li costrinse all'ubbidienza. La coscienza, il rispetto per l'amico, la sua educazione religiosa, filosofica e poetica imponevano a Michelangelo d'offrire al cielo il suo amore terreno; egli volle; e, distruggendo la più viva parte di sè, fece.

Allora, primo benedetto frutto del sacrifizio, una pace nuova entrò in lui; sulle rovine dell'antico un nuovo amore nasceva nel poeta. Ma non più esso parlava il suo linguaggio frenetico al cuore, sì ragionava alla mente: era divenuto un « concetto » !

> Amore è un concetto di bellezza
> immaginata o vista dentro al core,
> amica di virtute e gentilezza.
>
> (Frey LX)

Amore

> .....fa perfetti
> gli amici qui, ma più, per morte, in cielo.
>
> (Frey LXXIV)

E il desiderio del possesso ?

> Voglia sfrenata el senso è, non amore,
> che l'alma uccide.
>
> (ibid.)

E come si spiega questa teoria sull'amore,

tanto, troppo ragionevole, come si spiega che amore nasca per il bello che gli occhi vedono e che parla al cuore? E che cos'è la bellezza del corpo?

...se creata a Dio non fusse eguale
altro che 'l bel di fuor, ch'a gli occhi piace,
più non vorria; ma perch'è sì fallace,
trascende nella forma universale.

(ibid.)

Or quest'amore ch'è un concetto di bellezza, questa bellezza terrena che trascende nella forma universale, a che guidano il poeta?

Beata l'alma ove non corre tempo,
per te s'è fatta a contemplare Dio.

(Frey LIX)

Egli può amare, ormai, senza peccato: più egli amerà ed a più alto volo amore gl'impennerà l'ali, e più sublime si farà in cielo il suo spirito;

...ama, anz'ardi; chè chi muore
non à da gire al ciel nel mondo altr'ale.

(Frey LXI)

Un alto e puro spirito non può aspirare al godimento della bassa materia, che non basta ad appagarne i desideri:

Io dico ch'a chi vive quel che muore
quetar non può disir...

(Frey LXXIX)

Che importa, ormai, ad un amore così puro ed elevato se ancora

> ...'l vulgo malvagio isciocco e rio
> di quel che sente altrui segna e addita?
> — Non è l'intensa voglia men gradita,
> l'amor, la fede e l'onesto desio!
>
> (Frey LXIV)

L'amato sa che, ora, il «desio» è veramente «onesto», che la gente ciancia a vuoto, che il platonismo stentato delle prime liriche, adesso è, se non veramente sentito, fermamente voluto da Michelangelo. Come potrebb'egli sentirsi offeso dall'adorazione di chi gli canta

> ...chi v'ama con fede
> trascende a Dio?
>
> (Frey LXIV)

Così il senso subì la costrizione della idea platonica che la volontà gl'impose. Insorgerà ancora— e sarà ricacciato — il piccolo dio pagano turbolento e tormentoso, dall'angolo oscuro dell'anima dove lo ha relegato la volontà, forte della parola di Cristo;—ma a che pro se il vecchio poeta ha imparato ormai a deviare gli strali pericolosi? Quando troppe voci lo chiamano alla terra egli ha imparato la sicura dolcezza del fuggire per le vie del cielo.

Febo è appena cancellato dalla memoria di Michelangelo e l'ardente amore per Tommaso va appena assumendo il carattere d'una devotissima amicizia che solo la morte varrà a troncare, quando una nuova forma di bellezza, men della prima vivida ma più di quella soave e santa, tocca il cuore del poeta.

Un punto sol m'à acceso
nè più vi vidi ch'una volta solo.
(Frey CIX 43 e XCV)

La marchesa di Pescara è apparsa, nel suo dolore raccolto, nella sua alta spiritualità, incarnazione perfetta di quell'amore che in lei, creatura bella, ha preso corpo e per lei, angelo in forma umana, conduce al cielo. Il suo canto che l'amore non ha saputo animare s'è fatto tremulo nella solitudine della vedovanza, e s'è riconfortato solo nella contemplazione d'una luce che splende divinamente oltre la vita; il suo spirito ch'ha sofferto e s'è agitato senza fremere ora s'è quetato nel pensiero di Cristo; il mite volto non bello si trasforma, l'occhio s'accende

nella visione d'una gioia che non è di questo mondo; ogni pensiero mondano cade di fronte ai pensieri di religione; lo splendore di casa Colonna impallidisce davanti al freddo raccoglimento del chiostro. Vittoria — che fu sempre d'un riserbo gelido, anche nell'espressione più calda dell'amore — non è più donna, e gentildonna squisitamente cortese e nobile nel tratto, se non per la grazia onde sa offrirsi sorella a colui che un improvviso ardore spinge ai suoi piedi, amante.

Se anche il primo trasporto d'amore di Michelangelo per lei fu sensuale, è ben certo che il rispetto per la dama gl'impedì d'esprimerlo con sincerità. Ma forse l'ardore dei sensi non accompagnò questa nuova accensione del suo spirito; non si sente mai, nelle molte liriche dedicate a Vittoria, pulsar violento l'impeto rattenuto, pronto ad erompere se la volontà del poeta non lo costringa; anzi, vi si sente spesso un calmo ragionare sulla sua condizione d'innamorato ucciso da quella stessa che lo tiene in vita, o un ripetere di luoghi comuni derivati dalla lirica dello stil nuovo (p. es. Frey XCI e XCII), o un faticoso arrancare tra concetti cui l'elegante ricercatezza non aggiunge novità e non dà vita. Le prime liriche per la Marchesa non sono nè

ispirate nè originali; talvolta Dante, più spesso il Petrarca, suggeriscono situazioni ed espressioni; i concetti sono sciatti e insinceri: « il giorno che egli vide la prima volta Vittoria, mirandone le bellezze credette fissare gli occhi nel sole come fa l'aquila; ma s'ingannò, chè chi senz'ale vuol seguire un angelo getta il seme ai sassi e le parole al vento. Che sarà dunque di lui, se il suo cuore non sopporta la vicinanza di tanta beltà, e se lontano da lei non trova pace? Come potrà difendersi da lei che appresso l'arde e nel partir l'uccide» ?

Forse è amore d'uomo stanco, questo per Vittoria; certo, pare amore di vecchio. Michelangelo stesso lo confessa tale, e questa confessione va ripetendo con insistenza fin soverchia;

vecchio alla morte in vita il mio cor tieni

egli canta al suo amore. Il quale, più che amore, è, o tende fin da principio a diventare, venerazione ardente; la « diva », la « divina » Vittoria, com'è chiamata, dal 1538 in poi, nei frontespizi dei suoi volumi di versi, a lui appar *divina* veramente, e, qualunque sia stata la natura dei suoi primi sentimenti verso di lei, vuol offrirle un amore così puro ed alto ch'ella possa accettarlo senza che nulla ne offuschi la

purezza. Torna perciò nella sua poesia quella distinzione tra « primo e secondo amore » che già Dante aveva posto nella Vita Nuova e nel Convivio: « Amore impenna l'ale e spinge all'alto il van furore; l'anima, non sazia del primo grado dell'amore, sale al suo creatore; dei due amori

> l'un tira al cielo e l'altro in terra tira;
> nell'alma l'un, l'altr'abita nei sensi
> e l'arco tira a cose basse e vili.
>
> (Frey XCI).

Di fronte ad una distinzione tra i due amori posta così nettamente, Vittoria non doveva rimanere in dubbio un attimo solo: era un sentimento castissimo quello che l'artista le offriva, era adorazione come di cosa divina. « Egli ammira tutto ciò che parla della Bellezza eterna per quella stessa legge di necessità che fa procedere sempre strettamente uniti il calore e il fuoco »—come scrive con evidente reminiscenza del Guinizelli; non solo, ma, poi ch'ella ha negli occhi la dolcezza del paradiso, adorandola e riguardandola egli ritrova la via del cielo:

> Poi ch'ài negli occhi tutto 'l paradiso
> per ritornar là dov'i' t'amai prima
> ricorro ardendo sotto alle tuo ciglia.
>
> (Frey XCII)

Per Tommaso come per Vittoria Colonna, Michelangelo rinnovò, dunque, un concetto che fin dalle origini aveva diritto di cittadinanza nella nostra lirica: l'anima e la bellezza derivano l'una e l'altra da Dio; accanto a lui, in lui preesistono insieme; nasce di qui tanto l'amore per il bel corpo terreno quanto il desiderio di ritornare allo stato anteriore, di ricongiungersi con Dio.

Nei versi dedicati all'amico, il bel corpo di lui avvicinava l'artista alla bellezza eterna di cui era vivido raggio; ma in quelli per la Marchesa l'anima di lei l'innalza con impeto religioso verso l' Ente ond'è emanata. Così arte, amore e religione sono legati ormai indissolubilmente (XCIV); e se, benchè vecchio, il poeta sarà vinto dalla bellezza della sua donna, se « i begli occhi e le ciglia di lei lo faranno beato », sarà quella una vittoria del cielo sul triste destino che fin dalla nascita grava sulla sua vita:

. . . . . a la miseria nato,
s'al fier destin preval grazia e ventura
da te fia vinto il cielo e la natura.
(Frey XCVI)

Se i *Dialoghi della pittura* di Francesco de Hollanda non mentono, fin dai primi anni i rap-

porti tra Michelangelo e Vittoria furono improntati alla più compassata cortesia, e i loro discorsi all'accademismo che si respirava nell'aria di quel secolo. La testimonianza del portoghese, del resto, è confermata dall'artista stesso; chè buona parte delle sue liriche indirizzate in questo tempo alla Marchesa comincia da un paragone tolto dalla scultura o dalla pittura, come da argomento caro alle sue conversazioni con l'amica; sicchè in quei sonetti e madrigali egli espresse, sebbene non completamente, le sue idee intorno all'arte.

> Non ha l'ottimo artista alcun concetto
> ch'un marmo solo in sè non circonscriva
> col suo soverchio, et solo a quello arriva
> la man, che ubbidisce all'intelletto.
> (Frey LXXXIII).

La mano, dunque, obbedendo all'intelletto, libera la figura imprigionata nel marmo; l'artista lavora guidato da un « concetto » (CIX 50). Ma non è già un concetto astratto, sì una « imagine viva », una creazione dell'artista che ha già assunto forme concrete nella sua fantasia. Tanto ciò è vero che, quando questo « concetto » sia ben chiaro nella mente dell'artista— quando, cioè, il fantasma sia nato nel suo spirito ricco di determinazioni — l'opera d'arte nasce come da sè:

Se ben concetto à la divina parte
il volto e gli atti d'alcun, po' di quello
dopio valor, con breve e vil modello,
dà vita a' sassi — e non è forza d'arte.
(Frey CXXXIV).

Tale è l'intimo rapporto tra la mente che concepisce e la mano ch'esegue l'opera, che « e' non si può lavorare con le mani una cosa e col ciervello un'altra, e massimo di marmo » (Lett. CLXXXV). Quando lo scultore lavora, il suo martello « va prendendo moto »

dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,
(Frey CI)

da Dio stesso, che lo innamora della bellezza; e di bellezza è materiata la sua scultura come la sua pittura:

Per fido esemplo alla mia vocazione
nel parto mi fu data la bellezza
che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio.
(Frey XCIV).

D'ambo l'arti, ma non con uguale intensità; chè Michelangelo si sente e si sa più scultore (1) che pittore, e di scultura parla più spesso e con maggior calore che di pittura, e, interro-

(1) Le sue lettere, fino, su per giù, alla catastrofe delle tombe medicee, sono firmate: « Michelagniolo scul-

gato dal Varchi, non dubita d'affermarne la superiorità su questa: « Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, ed il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura: et però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, et che dall'una all'altra fussi quella differenza ch'è dal sole alla luna... Colui che scrisse che la pittura era più nobile che la scultura, s'egli avesse così bene inteso l'altre cose ch'egli à scritte, le àrebbe meglio scritte la mia fante ». Però, soggiunge con ironia finissima, da quando ha letto i solenni ragionamenti accademici del Varchi, s'è convinto che « se maggiore iudicio et difficultà, impedimento et fatica, non fa maggiore nobiltà, la pittura et scultura è una medesima cosa ». Del resto, poichè l'una e l'altra vengono « da una medesima intelligenza », « si può far fare loro buona pace insieme, et lasciar tante dispute: perchè ci va più tempo che a far le figure » (Lett. CCCLII)! (1)

---

(1) Quanto all'architettura — di cui aveva discorso incidentalmente facendo a Paolo III la critica del cornicione progettato per il palazzo Farnese (Lett. CCLI) — ne scriveva vecchissimo, forse nel '60, al cardinale Rodolfo Pio da Carpi: « E' cosa certa che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è stato o non è buono maestro di figure, e massima di notomia, non se ne può intendere (Lett. CDLXXVII) ».

Per un processo che fu genialmente notato dal Frey, Vittoria diventa agli occhi del suo poeta sempre meno donna, sempre più angelo; agli occhi del grandissimo ammiratore dell'Alighieri diventa ciò che divenne Beatrice per Dante: un angelo, una santa in terra, le cui perfezioni sono arra delle bellezze del paradiso dal quale è discesa. Vittoria Colonna non fu estranea a questo trasformarsi dei sentimenti che il Buonarroti nutriva per lei. S'egli era vecchio e stanco non lo era tanto da non poter riamare coi sensi, chè anzi un buon fascio di liriche ch'egli preparò per il suo « Canzoniere » parla d'un amore pieno d'impeti giovanili ispiratogli da una donna negli anni intorno al 1540; fu proprio il rispetto per la severa castità della Marchesa ad insegnare al poeta quell'amore cristianamente platonico, che, quanto più ell'era pia e pietosa, tanto più le doveva riuscire gradito, come quello che le permetteva di ricondurre un'anima al Signore. Tale doveva essere, secondo lei, il suo ufficio presso l'artista; e nella dolce violenza fatta al sentimento di lui essa mise come una superio-

rità calma e sicura. Poetessa anch'ella, e tutta pervasa di pensiero platonico, si sentì forse chiamata ad esercitare sul poeta quell'influsso che le loro donne già avevano esercitato sui poeti dello stil nuovo. In lei, però, nemmeno la parola « amore » ha più ragione d'esistere: il sentimento che l'anima si chiama « pietà »; e, come pietà, non deve turbare lei nella preghiera, lui nella sua opera di pittore cristiano: «... se voi et io continuamo il scrivere secondo il mio obligo et la vostra cortesia, bisognerà che io lassi qui la capella de S.ta Caterina senza trovarmi alle hore ordinate in compagnia di queste sorelle, et che voi lassate la capella di San Paulo senza trovarvi dalla mattina innanzi giorno a star tutto il dì nel dolce colloquio delle vostre dipinture...; sì ch'io alle spose et voi al vicario di Cristo mancaremo ». Si sente qui tutta la calma superiorità di Vittoria, e s' intravvede un gesto come di persona schiva e quasi indifferente; certo ell' ebbe stima per l'artista, simpatia cristiana per il sofferente: l'una e l'altra si leggono anche attraverso il suo fraseggiare frondoso; affetto no.

Ma, forse, più che per la stima e la simpatia che gli portava, Vittoria s'interessò all' artista perchè in lui vedeva un'anima da guadagnare

a Dio; e quale anima! Forse nella grata solitudine del chiostro di Santa Caterina essa sperò di compiere la conversione di quel grande cui la fede innata, l'educazione, le sofferenze spingevano a Dio; forse godè pensando compiuta l'opera che già prima della partenza da Roma, fin dai primi anni della sua amicizia, l'artista aveva iniziato con fortuna! Tanto è salda l'amicizia tra di loro che Vittoria non ritiene necessario scrivere spesso come a lui piacerebbe; le par meglio pregare quel Signore «del quale con tanto ardente et humil core *le parlò* al *suo* partir da Roma»; spera che Dio finirà per toccargli il cuore e ch'egli si sentirà cristiano e credente convinto: «... io vi trovi al mio ritorno con l'imagin Sua.... rinovata et per vera fede viva nell'anima vostra» (1).

Sull'animo dell'artista le parole della gentildonna dovevano far presa. Disposto alla fede per natura e per educaziene, più che mai egli ne ha sentito il bisogno in questi tristi tempi di rovine, prima, d'angoscia amorosa, poi. In mezzo alla gioia che gli brillava in core il suo affetto per il Cavalieri, una disperazione improvvisa l'aveva abbattuto ai piedi della croce; e

(1) *Ferrero e Müller:* Epistolario di V. C. p. 268.

Cristo egli invocava ancora, « sbigottito e confuso » dall'amore per la Colonna, perchè « nell'ore estreme tendesse ver lui le sue pietose braccia », lo « togliesse a stesso », ne facesse un Beato! (LXXXVII). Egli ha creduto sempre saldamente, e sempre più limpido, sempre più gigante l'ideale cristiano splende dinanzi ai suoi occhi, sempre più egli s'accosta a Dio, a Cristo, non attraverso le pompose esigenze della Chiesa, ma direttamente. E più immediato è il suo rapporto col Cielo, più sicura ed ardente si fa la sua fede: a Roma, alla corte pontificia, « il sangue di Cristo si vende a giumelle,.... e gli vendon la pelle, e ècci d'ogni ben chiuse le strade » (x)! I versi, non anteriori al 1512, sebbene più pieni d'umore che di vero sdegno, s'intonano agli anatemi savonaroliani; e di reminiscenze del Savonarola si colora, non già di propositi eretici, l'interesse che Michelangelo presta alle voci che molti, sopra tutti Bernardino Ochino, levano intorno a lui: nella predicazione del frate egli risente l'eco delle parole del domenicano di San Marco, che richiamavano la chiesa alla semplicità antica. I dubbi che agitano intorno a lui gli animi più ardenti della Riforma e che non lasciano indifferente neppure la sua grande amica, non possono aver presa sul Buonarroti, chè nessuno me-

glio di lui, divenuto negli ultimi anni lettore più che mai assiduo della Bibbia e dei Vangeli, è convinto che la Verità va cercata direttamente nei sacri testi, e pure nessuno più di lui è attaccato alla tradizione cattolica. Operasse qui la sua prima educazione, o il ricordo dell'entusiasmo eroico del Savonarola. o la lunga consuetudine ch'egli ebbe coi vicari di Cristo—checchè, poi, egli pensasse della corruzione della chiesa —o anche vi avesse parte, benchè ripugni crederlo, la paura che negli ultimi anni turbò più che mai dolorosamente la sua vita, certamente egli fu e rimase di salda fede cattolica. Sicchè non un dubbio religioso, sì piuttosto un motivo dialettico dobbiamo vedere nella chiusa del bellissimo madrigale alla marchesana di Pescara, in cui chiede all'amica—ed è questa un'eco sicura dei dibattiti sulla « giustificazione per mezzo della fede », vivissimi nei primi tempi del papato di Paolo III — se il sincero pentimento sia al cielo men gradito che l' abbondanza d' opere buone:

Chieggo a voi, alta e diva
Donna, saper se 'n ciel men grado tiene
L'umil peccato che il superchio bene.

(Frey CIX 97)

Più che le simpatie di Michelangelo per la

Riforma— simpatie onde nulla può dirsi che si possa documentare positivamente— questo madrigale illumina il carattere ch'è venuta assumendo l'amicizia tra l'artista e la gentildonna; « la grazia che gli piovve dall'alta Signora non può esser uguagliata neppur lontanamente dall'opera sua caduca e frale; mille prove d'un mortale com'egli è non bastano ad uguagliare la divina grandezza di ciò ch'ella può donare » (CIX 82). « Quella gioia che già procurò agli occhi di lui ora essa dà alla sua mente » (LXXXVIII). Il lento, profondo mutamento, che della brillante e intellettuale gentildonna ha fatto una spirituale creatura di religione, s'è maturato ormai anche nelle relazioni di lei col poeta: alle nobili discussioni sull'arte, che Francisco de Holi landa udì e ricordò, si sono sostituiti i più gravi ragionari sulle cose della fede. Nella sacra intimità di San Silvestro, come nella solitudine d-Santa Caterina di Viterbo, Vittoria sente compiersi l'atto di religione in che ha voluto spiritualizzare l'amore del suo poeta: ella ha votato a Dio quel cuore che già, ardente, s'offerse a lei.

Ma volle il tragico destino della sua vita ch'ei non potesse compiere mai ciò che la sua volontà gl'imponeva. Quando già la bellezza di Tommaso l'aveva innamorato degli splendori celesti e la spirituale femminilità di Vittoria l'aveva accostato a Dio, quando il suo vecchio cuore rifuggiva dalla lotta e il suo vecchio corpo anelava al riposo, divampò forse in Michelangelo un nuovo amore. Erano gli anni tra il 1540 e il 1544; egli era già quasi settantenne.

Chi fu la donna amata? questo solo ne dice il poeta: ch'essa ebbe

vaga e gentil persona
e 'l volto e gli occhi e' biondi e be' capegli.
(Frey CIX 27)

Troppo poco; e questo poco ce la mostra non dissimile dalle donne che i poeti dello stil nuovo amarono. Tale è la sua bellezza che

. . . . se nel foco avvezza
non fusse l'alma, già morto sarei
alle promesse de' tuo' primi sguardi;
(CIX 3)

ma tanto essa è bella, altrettanto è crudele: crudeltà l'uccide e amor lo tiene in vita (CIX 1), sicchè

. . . . morte e vita,
contrarie, insieme in un picciol momento
dentro a l'anima sento.

(CIX 15)

E « costei, intanto, del suo pianger ride » (CIX 26); egli, invece, l'ama con tanto ardore che per lei scorda i pensieri di religione di che ha pieno l'animo, e come omaggio le dedica un pensiero che certamente Vittoria Colonna avrebbe trovato mostruosamente eretico:

Se dolce mi saria
l'inferno teco, in ciel dunche che fora?
Beato a doppio allora
sare' a godere i' sol nel divin coro
quel dio che 'n cielo e quel che 'n terra adoro.

(CIX 55)

Tale è il contrasto fra questo trasporto d'entusiasmo giovanilmente sensuale e lo stato d'animo che in quegli anni s'era venuto operando nell'artista, tanto imprecisa generica e di maniera è l'immagine ch'egli ci dà di questa sua donna di cui pure vuol far credere d'avere scolpito il busto (CIX 53), tanto si risente la sua espressione, nel grosso fascio di poesie a lei dedicate, del linguaggio dantesco e, più, del petrarchesco, che non possiamo a meno di chiederci se questa creatura bella e spietata che sarebbe passata turbinosamente nella sua vita e

della quale tuttavia nessun ricordo ci rimane,— ov'ella non sia reminiscenza dei suoi amori giovanili — non sia per caso uscita dalla fantasia del poeta.

L'antica lotta orribile che già aveva sconvolto l'anima del Petrarca e la sua, il dissidio tra i sensi e lo spirito che il Medio Evo conobbe e i tempi della reazione cattolica rinnovarono, soffocato ma non domo, come al poeta di Laura suggerì un'immagine sensibile e quasi sensuale della sua donna morta, offrì forse alla fantasia del platonico amatore di Tommaso e di Vittoria la forma d'una bellezza terrena ed appetibile? — E questa donna ch'egli si foggiò aspra e dura come la Pietra di Dante (CIX53) e che cantò prendendo quasi sempre dal Petrarca movimenti lirici ed espressioni, bastò ella a soddisfare l'ardente fantasia del vecchio, cui l'età, il platonismo, la religione avevano rintuzzato, ma non spento ?

« Per baia e non pel numero » scriveva Michelangelo sotto il cinquantesimo ed ultimo degli epigrammi che da un anno andava indirizzando all'amico Luigi del Riccio; e la frase pare dica come tutta la lunga serie dei componimenti in morte di Cecchino Bracci, mandati all'amico di lui intimissimo, non fosse che uno scherzo.

In realtà, se non uno scherzo, questi versi sono nulla più che una esercitazione poetica: cinquanta variazioni in cui la virtuosità del poeta s'industria a cavare sempre nuove combinazioni da un unico tema: « Cecchino per poco ha ornato di sè la terra; ora il suo corpo giace sepolto e l'anima gode in cielo; ogni cosa lo piange fuorchè il sasso che ne chiude il bel corpo; e ogni cosa è vedova di bellezza, perchè tutta egli assommava in sè e tutta ha portato seco nell'avello ».

Quando, l'8 gennaio 1544, Luigi del Riccio si vide morire tra le braccia, quindicenne, il suo nipote ed « alunno dolcissimo », cercò qualche conforto al suo dolore in seno agli amici più cari; e Michelangelo vicino a lui e Donato Giannotti assente scrissero versi per il bel giovanetto morto; e l'artista s'impegnò forse, se non a scolpire un busto del defunto come il Riccio avrebbe voluto, a fornire il disegno d' una « onesta sepoltura » che altri poi avrebbe eseguito. Intanto, gli epigrammi funerari seguitavano a fluire dalla sua penna ed erano recati da lui stesso o mandati per il fedele Urbino al Riccio; il quale, se di giorno in giorno si sentiva più consolato, non voleva però rinunciare al piacere di ricevere i versi del Buonarroti ch'egli venerava altamente,

e ne andava vellicando l'estro con piccoli continui doni di cose golose che non lasciavano insensibile il poeta. « La fonte è secca, bisogna aspettar che piova (LXXIII 33) geme egli ad un certo momento! Ma come resistere al «pane inficato» e ai funghi e ai finocchi e alle tortore e ai melloni e alle trote e ai tartufi che « sforzerebbono il cielo »? Quando il Riccio sarà stanco di versi « non gli mandi più nulla »!

Colui che cantava, con tanto serena e condiscendente bonarietà, l' oggetto d'un amore non lecito e, forse, non puro, era lo stesso uomo che in quegli anni stessi ascoltava come voce del cielo le parole di Vittoria Colonna e si prosternava a Cristo e nella misericordia di lui cercava sollievo alla sua torturata anima di vecchio peccatore! Il Petrarca che si dibatte angosciato e piangente tra Laura che gli sorride donnescamente e Maria che verginalmente lo invita a sè, diventa una semplice anima d' innamorato davanti a questo terribile vecchio tempestoso, impotente a resistere ai sensi che l'assalgono con la tentazione di mille forme belle, che, cacciati e ricacciati, tornano sempre, insidiosi, sotto mille nuovi aspetti diversi! Vittoria Colonna e il Cavalieri hanno ormai il loro alto posto nello spirito e nel cuore dell'artista; ma accanto ad essi

trova posto l' ardore per la donna bella e crudele e l'affetto per la brevissima cerchia di fiorentini che, negli anni tra il 1540 e il '47 si raccoglie intorno a Luigi del Riccio e a Donato Giannotti.

Sulle loro riunioni geniali sentiva forse il Buonarroti aleggiare lo spirito che tutto pervade il Simposio platonico; onde vivissimo egli doveva sentire il piacere di quella sensualità diffusa, e non celata nè affermata, ma semplicemente ammessa, che non ottunde ma acuisce e nobilita l'intelletto. Egli teme, lo dice scherzando ma non senz'un fondo di verità, d'accostarsi loro, perchè quando si sente vicino ad uomini di qualche virtù « tutto si spande » in quelli e non è più padrone di sè; ma non li sfugge; ne accetta anzi gl' inviti, sopra tutto quando gli amici gli offrano occasione di esaltare la grande anima di Dante. Nel primo dei due *Dialoghi de' giorni che Dante consumò nell'inferno* di Donato Giannotti, il vecchio artista tenta invano d' opporre alle « dilettazioni ed allegrezze » il pensiero del raccoglimento e della morte: la giovialità degli amici trascina anche lui, che accetta non solo l'invito a pranzo ma anche quello a cena: così, se la mattina avrà dato ai compagni una parte di se stesso, la sera darà loro il resto.

Meno spirituali ma non meno gradite di quelle, tali riunioni hanno sostituito nella vita del Buonarroti le conversazioni del chiostro di S. Silvestro; se manca in esse la grazia della gentildonna che con tatto finissimo sapeva volgere il discorso ad argomenti capaci d' interessare l' artista — i « Dialoghi della pittura » di Francisco da Hollanda insegnino, — egli vi trova quel rispettoso riconoscimento della sua superiorità intellettuale che la Marchesa gli dimostrò sempre e che i nuovi amici gli tributavano pieno. A San Silvestro si parlava di pittura, di scultura, di religione, nei Dialoghi del Giannotti — dal Foro al Laterano la mattina, il pomeriggio da Ponte Molle a Porta del Popolo—si parla di poesia e di politica. Sono forse del 1545 i due stupendi sonetti di Michelangelo su Dante, ed è di questo tempo l'energico busto di Bruto.

La salda e intera anima di Dante dovette essere sin dagli anni giovanili quasi pietra di paragone per l'artista assetato di sicura dignità e di fermezza: essere come Lui grande forte e sventurato, che inebriante sogno di gloria! l'esiglio, la miseria, il disprezzo dei cittadini sconoscenti, la morte, per la coscienza d'avere attinto quell'altezza sublime! Quando, nel 1529, nell'animo dell'esule volontario nasceva, col rim-

pianto il pentimento, e si placava nella pace monotona della Giudecca, col timore del Malatesta l'astiosità contro Firenze, forse vide il Buonarroti sorgergli incontro l'ombra del grande Fuggiasco fiero d'odi e d'amori indomati; e, forse, balenandogli alla mente un paragone tra la condizione di Lui e la sua, desiderò timidamente ciò che più tardi liberamente doveva esprimere nei due sonetti. Ma ben più preciso ed insistente gli s'impose il paragone in quegli anni dopo il 1540, quando il suo spirito purificato ed esaltato l'avvicinava maggiormente al poeta, mentre l'angoscia degli esuli fiorentini ch' egli vedeva intorno a sè a Roma naturalmente doveva far nascere in lui lo sdegno per la crudeltà dei suoi concittadini (1).

Così profondo conoscitore di Dante che anche per questo l'aneddoto popolare amò contrapporlo ed anzi anteporlo a Leonardo, così convinto ammiratore di lui che, pur occupato nei

---

(1) Di sua esperienza egli nulla avrebbe potuto dirne. Ma fino dal 1512 scriveva al padre che le disgrazie politiche di Firenze erano un castigo di Dio per le colpe della città, « e massimamente per la superbia e l'ingratitudine: che mai praticai genti più ingrate e superbe che i fiorentini. Però se la iustitia viene è ben ragione. (Lett. XC) ». Parole che rivelano uno stato d'animo assai simile a quello in che furono scritti i due sonetti per Dante.

lavori di San Lorenzo, si dichiarava pronto ad elevargli una degna sepoltura, Michelangelo dovè ascoltare con compiacenza il molto che del Poeta si diceva dagli esuli fiorentini; e forse soltanto allora si concretava nel suo spirito l'espressione del suo antico amore e del desiderio antico:

> fuss' io pur lui! Ch' a tal fortuna nato
> per l' aspro esilio suo con la virtute
> dare' del mondo il più felice stato,
> (Frey CIX 37)

e dello sdegno contro Firenze, chè

> . . . le porte che il ciel non gli contese
> la patria chiuse al suo giusto desire.

L' ingrata patria, che

> a' più perfetti abbonda di più guai

nulla ha potuto togliere alla grandezza del più grande dei suoi figli:

> se par non ebbe il suo esilio indegno
> simil uom nè maggior non nacque mai.
> (CIX 49)

Forse mentre nell'animo di Michelangelo fermentavano così gli odii e gli sdegni dei fuorusciti, che di lui, amico e cliente antico dei Me-

dici, facevano quasi un consenziente degli Strozzi, (1) sarà nata la sconfortata risposta all'epigramma di Giovanni Strozzi:

> mentre che 'l danno e la vergogna dura
> non veder non sentir m' è gran ventura,
> (Frey CIX 17)

dove la grande figura della uotte assume inaspettatamente agli occhi di quello stesso che la aveva creata come sublime espressione del suo intimo accasciamento, il significato di un simbolo politico.

In questi versi Firenze soffre e quasi impreca; altrove ricorda ai fuorusciti che, più di essi soffre forse, nel timore, chi li privò della patria:

> .... chi di me par che vi spogli e privi
> col gran timor non gode il gran peccato;

ai fuorusciti che hanno bestemmiato l'usurpatore e invocato la città bella con l' amoroso ardore degli amanti:

---

(1) È del 21 luglio 1544 una lettera in cui Luigi del Riccio incarica Roberti Strozzi, a Lione, di riferire a Francesco I che Michelangelo promette d'erigergli a sue spese un monumento equestre di bronzo sulla Piazza della Signoria, se ridonerà a Firenze le antiche libertà repubblicane.

Per molti, Donna, anzi per mille amanti
creata fusti, e d'angelica forma;
or par che 'l ciel si dorma
s'un sol s'appropria quel ch'è dato a tanti.
Ritorna a' nostri pianti
il bel degli occhi tuoi, che par che schivi
chi del suo dono in tal miseria è nato.

(Frey CIX 48)

Questa primavera che fiorisce nella vita di Michelangelo quando già la sua mente stanca ha intraveduto l' estremo riposo tra le braccia del Crocifisso, ridà vigore ai sensi, rinnova nel suo cuore gli antichi amori, rinfocola gli odii politici, richiama sul suo labbro i versi e le arguzie, ridesta nel vecchio corpo una fresca gioia di vivere. E, ultimo raggio della giovanezza che brilla nell'ora quasi estrema di questa esistenza mirabile, sorge nel gran vecchio il desiderio di raccogliere in un Canzoniere i suoi canti d'amore e di fede; il desiderio ch'è tortura ambiziosa dei giovani nasce in lui già vicino ai settant'anni! Confortato dall'esempio di Vittoria Colonna che, nel '38, aveva pubblicato le sue «Rime», sostenuto dal consiglio del Riccio fedele e preciso copista e ordinatore, e del Giannotti correttore sagace, il Buonarroti s'accinge a rinarrare al mondo i sentimenti che il suo cuore sempre giovane gli ha spinto sul labbro e che pochissimi, finora,

hanno conosciuto. Tommaso e Vittoria e la donna bella e crudele, fantasmi lontani e vicine forme sensibili, rivivono nell'alta fantasia del poeta; e con essi rivive l'amore per Dante, per la patria, per l'arte; ciò che di essi non fu detto ancora, e ciò che varie volte fu detto, ed in varii modi, passa e ripassa sotto la lente dell'artefice instancabile che corregge, fonde, rifà, crea, distrugge, spinto da un divino afflato che l'anima al meglio. Nell'opera vasta, minuziosa della revisione, qualche cosa s'attenua, si perde: l'ardore amoroso per il Cavalieri s' indovina più che non si veda sempre chiaramente; qualche altra s'accentua: il platonismo amoroso, la fede religiosa rifulgono come non mai; qualche parte della vita passata si vien foggiando a immagine di ciò che avrebbe dovuto essere, non già di quello che fu: o non è forse libero il poeta di spaziare nei campi dell' immaginazione, non ha egli il diritto di porre accanto alla realtà storica, e d'intrecciare a questa, l'altra realtà, più solida ed omogenea, la realtà fantastica?

Nell'estate del '44, che Michelangelo, convalescente, passò in casa Strozzi accanto al fido Luigi del Riccio, il progetto, accarezzato fin dal 1540, dovette assumere forme concrete e precise; e il poeta vi lavorò alacremente finchè la tristezza

in che lo piombò la morte di persone a lui carissime non spense entro al suo cuore l'ultima eco dei canti dell'amore. Nella prima metà del novembre 1546 moriva il Riccio, amico fedelissimo al Buonarroti che, se non pregiava di lui il mediocre ingegno, altamente ne stimava la probità e la pratica degli affari: « Luigi del Riccio.... era molto mio amico, e poichè morì Bartolomeo Angelini non ò trovato uomo per fare le mie faciende meglio di lui nè più fedelmente (Lett. CCCXV) ». A poco più che tre mesi di distanza, un'altra sciagura di cui più grave doveva sentire il gelo nel cuore: la morte di Vittoria Colonna; e nel giugno del '47 quella di Sebastiano dal Piombo fino a non molt' anni innanzi stato a lui assai caro; e nei primissimi giorni del '48, la perdita di Giovansimone, che, « come e' si fussi » (Lett. CCCXII) era pur sempre suo fratello. Donato Giannotti, intanto, occupato nel servizio del cardinale Ridolfi, si preparava a lasciar Roma dove non doveva ritornare che molt'anni dopo la morte dell'amico; la «polverina», la legge con cui Cosimo duca minacciava negli averi i nemici di sua casa e ne metteva in sospetto gli amici, venne ad accrescere l'isolamento intorno al vecchio più che mai timoroso di compromettersi: la paura gli

detta delle scuse, lo spinge a rinnegare gli amici, a spogliarsi fin del ricordo per essere meglio creduto. « Se mi sono guardato in fin a ora del parlare e praticare con fuorusciti, mi guarderò molto più per l'avvenire » scrive colui che, pochissimi anni innanzi, ha scolpito il Bruto e ha pensato l'epigramma della Notte.... « Circa l'essere stato malato in casa gli Strozzi, io non tengo d'essere stato in casa loro, ma in camera di Luigi del Riccio » : distinzione in verità troppo sottile in chi, per compensare l'ospitalità dell'agente d'affari aveva donato al principale i due sublimi giganti del Louvre! Che triste isolamento nella vita del vecchio che si giustifica ansiosamente: « di che sorte sia la vita mia.... può far testimonianza tutta Roma...., perchè sto sempre solo, vo poco attorno e non parlo a persona, e massime di fiorentini. E s' io sono salutato per la via, non posso fare ch'i' non risponda con buone parole; e passo via. E se io avessi notizia qual[i] sono e' fuorusciti io non risponderei in modo nessuno » (CCCXV) !

Tramonta così nella tristezza, nell'abbandono e nella paura l' ultima giovinezza di quest'uomo eterno, quel lustro relativamente felice della sua vita, che comincia quando il duca d'Urbino, ra-

tificando l'ultimo contratto per la tomba di Giulio II, libera l'animo dell'artista da un'atroce tortura (fine del 1542) e termina col bacio che l'amico devoto depone sulla mano abbandonata di Vittoria Colonna morta. Tramonta, ma non senza un ultimo, inesplicabile guizzo dei sensi:

> Amor.....
> di nuovo il cor m' appaga
> di foco e speme.. ...
>
> (Frey CXV)

Che vuole ancora, Amore, da questo vecchio «col capo bianco» (CXI), arrivato alla fine del corso di sua vita «come saetta ch'al bersaglio è giunta»?

Di che nuovi brividi trasale

> l'anima *sua* che con la morte parla?
>
> (Frey CX)

Amore, amore temerario e potente, amore che ha saputo scacciare dalla mente del vegliardo il pensiero della morte, amore faccia ora ciò che il poeta brama, gli conceda quel godimento che i sensi, ancor desti nel corpo più che settantenne, ardentemente richiedono. Giacchè «amore è umana voglia», è desiderio del possesso, e ogni sentimento che prescinda dal soddisfacimento

dei sensi potrà chiamarsi con altri nobilissimi nomi, ma non potrà mai chiamarsi «amore»!

> S'un ardente desir mortal bellezza
> ferma del tutto, non discese insieme
> dal ciel con l'alma; è dunque umana voglia.
> Ma se pass'oltre, Amor, tuo nome sprezza
> ch'altro Dio cerca....

Strana affermazione e meravigliosa, in bocca del poeta che fortissimamente volle, e s'illuse d'esserci riuscito, sublimare il suo ardore sensuale in un sentimento che, pur platonico, potesse ancora portar nome di «amore»!

Come tutte le volte che il suo spirito s'è dibattuto nella stretta dei sensi (1), anche ora Michelangelo cerca rifugio e conforto nel pensiero di Cristo; e con tanto maggior intimo ardore quanto meglio negli ultimi anni egli ha imparato la soave carità del Salvatore attraverso le esortazioni e le rime della Marchesa. Ma con minore veemenza: non è più, Cristo, lo scoglio cui s'afferra il naufrago disperato di salvezza, è ora il sicuro porto dove la navicella potrà ricoverare dopo le traversie passate (CLII); non è più l'infallibile e implacabile dannatore del Giudizio finale, ma è la vittima divina, dal «benigno, umil

(1) Frey XLVIII, LXXXVII.

pietoso volto », che promette « grazia e speme di salute alla triste alma ». « Non ai peccatori Egli guarda, ma al pentimento sincero; non punisce, ma nel ricordo del sagrificio compiuto trova le ragioni del perdono. E tanto più pronto sarà il suo aiuto, e tanto più pieno il perdono, quanto più è vicino alla fossa chi a lui si rivolge » (CLII). Cristo, Cristo gli darà aiuto « contro l'inutil suo cieco tormento »; Cristo egli supplica fervidamente:

deh, fammiti veder in ogni loco!
Se da mortal bellezza arder mi sento,
appresso al tuo mi sarà fuoco ispento
e io, nel tuo, sarò, com'ero, in fuoco.
(Frey CXXIII)

Ma amarlo così non basta! Ci vuole più ardore, più commozione, più dedizione! C'è come un velo tra il cuor del poeta e il fuoco della fede, c'è un residuo d'orgoglio che va rintuzzato. E poi, ciò ch'egli dice non corrisponde a quello che sente: la sua bocca grida Cristo, ma il cuore non plaude alla parola:

io t'amo con la lingua, e poi mi doglio
ch'amor non giunge al cor,
(Frey CXL)

vorrebbe pregar con fervore, ma la parola gli spunta gelida e fioca sul labbro (CLIV). Eppure

è ben lo stesso Cristo che, pur fra deviazioni ed errori molti, egli ha amato sin dall' infanzia, quando, con voci così diversamente potenti, Lodovico e fra Girolamo gl'insegnavano la terribilità del Signore:

> di giorno in giorno, in fin da' mie' prim'anni,
> Signior, soccorso tu mi fosti e guida;
> (Frey CXLIX)

è lo stesso Cristo che per grazia eterna aveva accolto il vecchio Lodovico «dove 'l mondo passar ne fa di rado» (LVIII)! Or come, dunque, non può accostarsegli nel più puro ardore della fede? Onde questo muro che sorge tra la Grazia e l'animo suo ansioso di perdono? Da qual profonda radice del suo essere dev'egli strappare quell'ostinato desiderio ignoto che l'attacca alla vita e gliela fa amare quando ad altro non vorrebbe pensare che alla morte? — Ahimè, che «l'arte e la morte non van bene insieme» (CXLV)! Il divino artefice di forme divine ha conosciuto finalmente quant'era «carca d'errore l'affettuosa fantasia che l'arte gli fece idol e monarca»! Con terrore ha riconosciuto che fin'ora «le favole del mondo gli hanno tolto il tempo dato a contemplare Iddio» (CL)! Addio, dunque, amore; addio sogni pericolosi di bellezza e d'arte, addio pitture, addio sculture, già conforto al

cuore straziato ma impotenti ormai a quetar l'anima volta

. . . . . a quell'amor divino
ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia!
(Frey CXLVII)

Dove fu godimento ed amore sia aborrimento e rinuncia, se così piace al Signore che solo può « ammezzare la strada ch'al ciel sale. È un'aspra gioia offrire a Dio, in una follia di rinuncia, ciò che fu ragione della nostra vita, in cambio d'una vita superiore e più degna!

Mettimi in odio quanto al mondo vale,
e quante sue bellezze onoro e colo,
c'anzi morte caparri eterna vita!
(Frey CL)

Mentre con voluttà d'asceta egli spegneva entro il suo cuore le ultime voci d'un mondo di bellezza ch'era stato suo, Michelangelo lavorava, nelle silenziose notti insonni, alle scialbe figure delle sue Pietà, ultime tristi creature del suo scalpello. E forse, quand'egli scendeva la scala nel silenzio della casa addormentata, alla luce guizzante della candela vedeva balenare sulla parete di fondo lo scheletro ch'egli stesso v'aveva disegnato a chiaroscuro, ritto, con una cassa da morto in ispalla; e gli cadevano, forse,

gelide sul cuore le parole che v'aveva apposte: (1)

Io dico a voi, ch'al mondo avete dato
l'anima e 'l corpo e lo spirito insieme:
In questa oscura cassa è il vostro lato.
(Frey CXXXVII)

Gli ultimi suoi anni, dal 1550 al '64, si trascinano penosamente: gli amici più cari, morti o lontani; Urbino, l'artista mediocrissimo ma carissimo al maestro che « l'aveva fatto ricco e l'aspettava bastone e riposo della *sua* vecchiezza », morto anch'egli, nel 1556, « con infinito dolore » di Michelangelo; la patria asservita per sempre ai Medici; la fonte del godimento artistico inaridita sotto l'ardore cocente della fede, l'energia del pittore esauritasi nell'inane fatica dei freschi della cappella Paolina; la scultura, malferma e senz'anima, limitata all'espressione del dolore e della fede nei pochi gruppi che la mano stanca dell'artefice più che scolpire accenna nella pietra; la poesia stessa, quasi fatta incapace di esprimere l'effusione del sentimento

(1) La notizia è data da Michelangelo il giovane che la la ripete dal Buontalenti. Frey, Dichtungen p. 484.

religioso, divenuta più che mai frammentaria, con tutta la suggestività dell'incompiuto propria delle statue appena abbozzate. Sempre più chiuso in sè, crede sempre meno all'affetto e all'onestà degli altri; dubita della fede inalterabile del suo Cavalieri (1); dubita della condotta (2) e delle mire (3) di suo nipote Lionardo, il continuatore del nome e della casata, che pur gli è carissimo; dubita di coloro cui largisce abbondanti elemosine per l'amor di Dio; (4) dubita di tutto e di tutti: «oggi non c'è se non fraude, e non ci si può fidar di persona» (Lett. CCLXXX).

Col sospetto, rinasce la paura, quella paura stessa che l'aveva spinto due volte fuori di Firenze e che lo costringe ora, vecchio più che ottantenne, a lasciar Roma minacciata, nell'autunno del '56, d'un nuovo sacco. Non fuga; d'un pellegrinaggio egli scrive al nipote: «Trovandomi..... che la fabbrica di S. Pietro s'era allentata nel lavorare, mi disposi andare fino a Loreto

---

(1) Vedi la nobile lettera del C. che non intende la ragione del cruccio di M., in *Frey*: Dichtungen p. 538; in data 15 novembre 1561.

(2) Lettera a B. Fattucci, n. CCCLVI.

(3) Lettere n. CCXLVII e CCLXXVIII.

(4) Teme d'esser gabbato e vuole sempre la ricevuta dei benificati; vedi p. es. Lett. CCCVI, CCCXXXVI ecc.

per alcuna mia divozione (Lett. CDXXXVII) ».(1) Nel viaggio, stanco, si fermò « nelle montagne di Spuleti a visitare que' romiti ». Che tenerezza improvvisa gli raddolcì l'anima tempestosa nella città che domina la vallata bella, dominata a sua volta dalla maestosa ombra del monte Luco opaco d'elci? Quali nuove voci gli parlò la natura nel fitto degli alberi secolari, tra il sussurrare lene dei rivoletti o il romoreggiar dell' acque precipitanti sotto il ponte dalle brevi arcate possenti, in faccia all'aspra rocca che papa Borgia avea voluto custode della bellezza di Lucrezia? Come l'uomo affaticato si stende a terra e alla terra aderisce col capo, col dorso, con le polpe, quasi a trarne nuove energie di vita, così l' artista, sfibrato dalla lotta intima che durava da quando era cominciata in lui la vita del sentimento, nella pace di quella natura magnifica e severa si sentiva pervadere da una

(1) Quale sarà stata la meraviglia di Leonardo nel leggere queste parole! Egli doveva ricordare come non più d'otto anni innanzi lo zio gli avesse sconsigliato un viaggio per lo stesso scopo allo stesso luogo: meglio spendere quei danari in elemosine, « perchè portar denari a' preti, Dio sa quel che ne fanno! » (Lett. CCCVI, in data 7 aprile 1548). Del resto, ricchissimo sempre di contraddizioni, già a Pasqua del 1546 s'era proposto d'andare a Sant'Iacopo di Gallizia (Lett. CCLXXIV).

forza e una tranquillità nuove: « veramente pace non si trova se non ne' boschi» (Lett. CDXXXIV)!

Come su uno spettacolo nuovo e incomparabilmente leggiadro s'aprono gli occhi del poeta sulla scena del mondo di cui ha ignorato finora le bellezze naturali; un'ultima volta lo spirito del vecchio si commuove al « nuovo piacere »: la vita dei contadini semplice e candida gl'ispira alcune ottave dove, nonostante le reminiscenze e la sovrabbondanza delle allegorie che finiscono per sopraffare il sentimento, canta giovanilmente la gioia per una vita e una bellezza tanto più care quanto più nuove ed insospettate. Le capre montano arditamente sulle rocce mentre il pastore, al basso, « sfoga il cor colla sua rozza rima »; più lungi, la sua bella pascola i porci all'ombra d'un cerro. Dall'alto, si dominano le capanne di paglia e terra, e si vede, con meraviglia nuova, il vario affaccendarsi dei campagnuoli:

Chi ingombra 'l desco, e chi fa fora 'l foco
sott'a quel faggio ch'è più lor propizio:
chi 'ngrassa e gratta 'l porco e prende gioco;
chi doma 'l ciuco col basto primizio;
e 'l vecchio gode, e fa poche parole,
fuor dell'uscio a sedere, e stassi al sole.
(Frey CLXIII)

Nel 1552 il Cellini, nel '54 e spesse volte più tardi il Vasari, tentano di ricondurre Michelangelo da Roma a Firenze: Cosimo I lo contende ai papi. Con frasi tanto ossequiose che spesso diventano servili l'artista si schermisce dagli inviti del duca: egli ha desiderato sempre di morire in patria, accetterebbe per ciò con gioia se non lo trattenessero a Roma i lavori di San Pietro, che, partito lui, cadrebbero in rovina; questi lavori egli non può abbandonare prima che siano compiuti, perchè sente d'esservi stato chiamato non dagli uomini ma da Dio (1). Ragione certo fortissima fra quante egli poteva addurre a sua scusa; ma un'altra avrebbe potuto trovare in fondo al suo cuore, inconfessabile e forse non ben chiara a lui stesso: quanto l'animo suo era intento alla fabbrica di San Pietro, e tanto poco ormai l'interessavano i suoi antichi lavori fiorentini interrotti e mai più ripresi: le tombe di San Lorenzo e la Libreria. Ricordi del passato tristi e importuni, essi gli turbano l'animo quando il Vasari gli chiede consiglio ed aiuto per con-

(1) Lett. CDLVII e spesso altrove.

durre a termine quei due monumenti della potenza medicea; forse non ricorda, forse non vuole pensarci più; al modello della scala per la biblioteca provvede ancora, nel '59; ma nel '63 nulla egli vuole o sa dire di quella sagrestia nuova che la sua fantasia accesa molt'anni innanzi avea veduto compiuta, in un breve sogno armonizzando i miracoli della scultura, della pittura e dell'architettura.

Firenze non l'attira più se non come il luogo dell'ultimo riposo; la sua attività ormai è votata ai pontefici, a Roma. E Roma si vanta del suo artista e l'addita, cercato, allo straniero; e a Roma egli dava gli ultimi sforzi del suo ingegno; di pittore e scultore fatto architetto, nell' ultimo ventennio della sua vita attivamente lavora a render più bella la città sovrana: corona del breve cornicione gagliardo il palazzo Farnese; pensa a dare alla piazza Capitolina quella cornice monumentale che, nelle dimensioni mal contenute entro lo spazio troppo breve, tanto intimamente ripete l' idea dell' architettura michelangiolesca; fonda sul Tevere il ponte di Santa Maria, che Nanni di Baccio Bigio compirà malamente; disegna una nuova scala pel Belvedere; traccia i piani per la ricostruzione di San Giovanni dei fiorentini e per l'adattamento di Santa

Maria degli Angeli, schizza il progetto di porta Pia e, forse, d'altre porte della città.

Ma non di tutto ciò Roma, che pur ne va lieta, si meraviglia: dal vecchio miracoloso aspettano tutti il miracolo: la fine di quella fabbrica di San Pietro alla cui costruzione ei sovraintende sin dal primissimo giorno del 1547, rigido d'un'onestà che lo fa odiato, diligente ed attento con un senso del dovere così alto che trionfa delle calunnie dei nemici e s'impone al rispetto di tutti. E come inesperienza o malizia dei capomaestri (Lett. CDLI) ritarda il compimento dell'opera, per un grosso errore di cui il Maestro non s'è accorto subito « per non vi potere andare spesso per la vecchiezza » (1), e come l'età di lui avanzatissima fa temere prossima una catastrofe improvvisa, Michelangelo « è pregato da tutta Roma di fare « un modello grande di legname, con la cupola e la lanterna, per lasciarla terminata come à a essere finita del tutto» (2). Di fronte alle preghiere « di tutta Roma», Michelangelo cede; probabilmente già negli ultimi mesi del '57 egli ha costretto entro il piccolo modello di legno il suo magnifico ultimo sogno d'arte.

---

(1) 1557. Lett. CDXLIX.
(2) Febbraio 1557. Sett. CDXLI.

Ben doveva essere fiaccato il gran cuore del vecchio, se non si sentì spezzare davanti a quel mirabile giocattolo, nato da un amore così ardito, da così intensa fede, che non avrebbero dubitato di slanciarsi nell'azzurro infinito, incontro a quel Dio che di sè li nutriva. Come salda e possente egli avea veduto la sua cupola staccarsi dal tempio dove pregano i peccatori e attingere il cielo dove i puri odono e consentono! Meno svelta che quella del Brunellesco, ma più di quella armoniosa e forte egli l'aveva vista dominare il vasto tempio restituito alla forma primitiva, voluta da Bramante; le quattro braccia uguali si sarebbero aperte alla preghiera, ma la vôlta grandiosa e l'arco audace avrebbero espresso il fervore indicibile che rapisce verso il cielo l'animo innamorato di Dio. Certo egli la vide come sempre la rivedo da un pratello che io so, aspro di erbe selvatiche, fuori la porta di San Pancrazio. In quella solitudine breve ed immensa, nulla dei noti aspetti e dei noti rumori della città; ma solo il cielo e la cupola ardita, e un silenzio che pare senza fine. Certamente così, lungi dalle cose e dagli uomini, bagnato dall'aria e sorriso dal cielo, Michelangelo vide espresso in forma tangibile il più sublime e puro dei suoi ardori.

Gli ultimi anni della sua vita passarono oscuri ed amari; l'invidia di chi gli voleva succedere nella direzione della fabbrica di San Pietro lo espose alle calunnie e alle accuse esplicite; si scusò dignitosamente, energicamente accusò; rimesso al posto cui di sua volontà aveva rinunciato, insegnò ai suoi nemici l'onestà più rigida; privato, già vicino ai novant'anni, dei due collaboratori più fedeli — uno ucciso, l' altro imprigionato — seppe farsi render giustizia piena ed assoluta.

Ma le lotte e gli anni lo fiaccarono, lo annientarono quasi improvvisamente. « La mano più non mi serve » egli aveva scritto il 28 dicembre 1563 al nipote (Lett. CDXCV); e fu quella l'ultima sua lettera. Pur tuttavia era abbastanza ferma quella povera mano che non poteva più stringer la penna, perchè l' artista potesse chiedere un'ultima volta al marmo l'espressione della sua fede fatta di pietà e d' ardore: tutto il dodicesimo giorno del febbraio 1564 egli passò, in piedi, a scolpire una Pietà, — non quella dov'egli disse tutto se stesso, se non nelle fattezze certo nell'animo del vecchio incappucciato, che con amore e pietà immense sostiene il giovane corpo inerte, deformato, disfatto; bensì quella, appena abbozzata, dove le Ver-

gine nella forza del suo amore pare farsi più alta di sè, per meglio tener dritto il corpo adorato.

Il 14 Michelangelo svenne e fu poi assalito da febbre.

Morì il 18 febbraio, un venerdì, alle cinque del pomeriggio.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Ho citato le poesie dall' edizione critica di C. Frey: *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti,* Berlin, Grote, 1897, delle cui note storiche, psicologiche ed estetiche ho tenuto moltissimo conto; le lettere, dall'edizioncina degli « Scrittori nostri »: *Lettere di Michelangelo Buonarroti* con prefazione di G. Papini, 2 voll., Lanciano, Carabba, 1910 che riproduce con sufficente esattezza quella del Milanesi: *Le lettere di M. B.* per cura di G. M., Firenze, Le Monnier, 1875, omettendone però i Ricordi ed i Contratti artistici.

Non credo utile aggiungere a questo lavoro un saggio di bibliografia michelangiolesca: gl'intendenti, leggendolo, vedranno che, sebbene non sempre ne abbia tenuto conto, conosco le grandi e varie delle non grandi opere della sterminata letteratura critica sorta intorno al Buonarroti; i non intendenti poco interesse avrebbero di conoscere le fonti cui è attinto il poco sapere che ho messo in questo Saggio.

Tuttavia, mancherei a un dovere di gratitudine se non ricordassi le opere gloriose di H. Grimm: *Das Leben Michelangelo's*, 2 voll., Berlin, Spemann, 1912 (15ª ed.); di A. Springer: *Raffael und Michelangelo,* 2 voll., Leipzig, 1895; di E. Müntz: *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Tome III: *La fin de la Renaissance*, Paris, Hachette, 1894; di A. Gotti: *La vita di M. B.*, 2 voll. Firenze, 1875; di Carl Frey instancabile e insuperabile studioso della vita e dell'arte di Michelangelo: *M. B. Sein Leben u. seine Werke, vol. I: Iugendjahre*, Berlin, Curtius, 1907; i due genialissimi volumi di C. Iusti: *Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des*

Menschen, Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1900, e: *Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke,* Berlin, Grote, 1909; quelle meno ardite e più ponderose di E. Steinmann: *Das Geheimniss der Medicigräber*, Leipzig 1907, di W. Bode: *Florentiner Bildhauer der Renaissance,* Berlin, Cassirer, 1911 (3ª ed.), o quella più superficiale, di H. Mackowsky: *Michelagniolo,* Berlin, 1907; i due mastodontici e rispettabilissimi operoni di H. Thode: *Michelangelo u. das Ende der Renaissance* (di cui vedo annunciata una terza parte, che non conosco), 4 voll., Berlin I. 1912 (II. ediz.) II. 1903, III. 1912, e: *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke,* (2 voll.) Berlin, Grote, 1908; la romanzesca: *Vie de Michel-Ange* di R. Rolland (di lui pure il *Michel-Ange* nella collezione « Les Maîtres de l'Art. »); e l'ottimo studio di A. Farinelli: *Michelangelo poeta* in *Raccolta di studi critici dedicata al D'Ancona*, Firenze 1901 — il più serio lavoro di critica michelangiolesca che si sia pubblicato in Italia (dello stesso si legge ora nella *Miscellanea Renier*, Torino 1912, una bella e ardente critica a certe troppo dantesche interpetrazioni del Giudizio finale, specie a quella del Borinsky: *Die Rätsel des Michelangelo u. Dante,* Leipzig, Müller 1908).

Di fronte a queste opere il mio povero *Saggio* è veramente un « parvulus mus ». Meno ridicolo, forse, stavolta, poichè il monte che l'ha partorito, è ben « parvulus » anch'esso.

BIBLIOTECA "SANDRON" DI SCIENZE E LETTERE

AUGIAS (Carlo). **L'eredità del Secolo decimonono.** — *Ricchezze. Problemi. Speranze.* — (N. 14). Un vol. in-16, pagg. 443 . . . . . 3 50

Dedica — Premessa — Concetto generale del Secolo — Il Secolo e la Fisica — Il Secolo e la Società — Il Secolo, la Politica e le Nazionalità — Oneri patrimoniali del Secolo — Sguardo riassuntivo finale.

BACCI (Orazio). **Prosa e prosatori.** *Scritti storici e teorici.* — (N. 32). Un vol. in-16, pagg. XVI-400 3 50

Dedica — Prefazione — Prosa e prosatori — Della prosa volgare del Quattrocento — Un trattatello mnemonico di Michele del Giogante — Le lettere del Giusti e alcuni caratteri della sua prosa e lingua — Gabriele D'Annunzio prosatore — Per la prosa viva (« Racconti pistoiesi » e « fonografie valdelsane ») — Il problema dello stile — L' « Idioma gentile » di Edmondo De Amicis — Per l'arte dello scrivere — Contro la Stilistica? — Ancora del problema della prosa.

Appendice: I. Sullo studio di Francesco Zambaldi: « Delle teorie ortografiche in Italia ». II. Sullo studio di K. Vossler: « Benvenuto Cellini's Stil in seiner Vita ». III. Sul libro di G. Lisio: « L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante ».

BARZELLOTTI (Giacomo). **Dal Rinascimento al Risorgimento.** — (N. 25). Seconda edizione riveduta, con l' aggiunta di nuovi saggi. Un vol. in-16, di pagg. XXVIII-496 . . . . . 6 —

Prefazioni — Italia mistica e Italia pagana — Italia mistica — I caratteri storici del Cristianesimo italiano — La basilica di S. Pietro e il Papato dopo il concilio di Trento — L'idea religiosa negli uomini di Stato del Risorgimento — Per uno studio storico-psicologico della nostra letteratura — Della sincerità nell' arte e nello stile dei nostri scrittori — Il problema storico della prosa nella letteratura italiana — La letteratura e la rivoluzione in Italia avanti e dopo

il 1848 e il 49 La nostra letteratura e l'anima nazionale. — Giosuè Carducci — Giuseppe Mazzini — Ruggero Bonghi — Gioacchino Pecci — Volfango Goethe in Italia — Appendice — Tavola delle materie — Indice dei nomi.

BERNHEIM (Ernesto). **La storiografia e la filosofia della storia.**—*Manuale del metodo storico e della filosofia della storia.* — Traduzione autorizzata del Dr. PAOLO BARBATI. — (N. 34). Un vol. in-16, pagine VIII-432 . . . . . 5. —

Prefazione del traduttore — CONCETTO ED ESSERE DELLA SCIENZA STORICA — Concetto e svolgimento della scienza storica (*storia narrativa — istruttiva — evolutiva*) — Limitazione e divisione (*tematica — cronologica*) del materiale storico — Relazioni tra la scienza storica e le altre scienze (*con la filologia — con la politica e la scienza di Stato — con la sociologia — con la filosofia — con l'antropologia, l'etnografia e l'etnologia — con le scienze naturali*) — Relazione della storia con l'arte — Essenza e compito della scienza storica — FILOSOFIA DELLA STORIA — Sviluppo — Concetto e compiti — Appendice bibliografica.

BOFFI (Ferruccio). **Il divenire dell'arte.** — (N. 40) Un vol. in-16, pagg. 132 . . . . . 2 —

Dedica — Il problema estetico in generale — Metodo da seguire nell'esame — Le forme rudimentali dell'arte — L'arte presso l'uomo civile — Svolgimento complessivo dell'arte — Natura dello svolgimento complessivo dell'arte — Cause dell'evoluzione dell'arte — Svolgimento dell'arte presso un popolo solo — Svolgimento dell'arte individuale — L'avvenire dell'arte — La critica dell'arte.

CALÒ (Giovanni). **Il problema della libertà nel pensiero contemporaneo.** — (N. 31). Un vol. in-16, pagg. XII-228 . . . . . 3 50

Genesi e sviluppo del contingentismo — La contingenza e la libertà — La soluzione prammatistica del problema della libertà — CONCLUSIONE — La libertà del volere.

— v. **DE SARLO** e **CALÒ**.

CASELLI (Carlo). **La lettura del pensiero.**—*Memorie ed appunti di un esperimentatore.* — (N. 12). Un vol. in-16, pagg. 93 . . . . . 1 —

Ragione del lavoro — Lettera di dedica — Chi sono — Come divenni lettore del pensiero — Il mio metodo — Le guide — Gli esperimenti — Osservazioni.

— **L'affettività degli animali.** — (N. 16). Un vol. in-16, pagg. 157 . . . . . 1 —

Prefazione — Animali delle classi inferiori — Molluschi — Crostacei — Ragni — Insetti — Api e Formiche — Pesci — Batraci — Rettili — Uccelli — Mammiferi.

CESCA (Giovanni) **Filosofia dell'azione.** — (N. 38) Un vol. in-16, pagg. 330 . . . . . 4 —

Introduzione: La Filosofia dell'azione. — L'IDEALE — L'azione e l'anticipazione del futuro — L'Ideale ed il Reale — L'Ideale teoretico — L'Ideale pratico — L'Ideale sociale — L'Ideale normativo — Potenza ed efficacia dell'Ideale — La coesistenza delle opposte forme dell'Ideale — Il Materialismo storico e l'Ideale — I limiti dell'Ideale Idealità e Idealismo. — LE IDEALITÀ — Le diverse forme dell'Idealità — L'Idealità artistica — L'Idealità religiosa — Religiosità e Religione — Patologia della Religione — L'Idealità filosofica - Interdipendenza tra le forme d'Idealità — La personalità creatrice delle Idealità — L'IDEALISMO — L'Idealismo gnoseologico — L'Idealismo razionalistico — L'idealismo irrazionalistico — Il Fideismo ed il Misticismo — L'Idealismo metempirico morale. La dottrina dei valori - Le conseguenze spiritualistiche e teologiche della dottrina dei valori — Il Praticismo ed il Pragmatismo — CONCLUSIONE L'Umanismo — APPENDICE: Criticismo ed Umanismo.

CHIALANT (Vitale). **Edmondo De Amicis educatore e artista.** — (N. 49). Un vol. in-16, pagg. 166. 2 —

Il pedagogista e l'educatore — La sua scuola — Il « Cuore » — E. De Amicis negli affetti domestici — L'amico dei maestri — Lo scrittore sociale — L'Esteta.

DERADA (Carlo Modesto). **Gli uomini e le riforme pedagogico-sociali della Rivoluzione francese.** — *Dall' « Ancien régime » alla Convenzione.* — (N. 23). Un vol. in-16, pagg. 262 . . . . . 2 50

Dedica — Prefazione — Introduzione — Le origini positive della Rivoluzione francese — L'istruzione pubblica innanzi la Rivoluzione francese — La lotta fra il passato e l'avvenire — La rivoluzione della pedagogia e la morale — Le riforme pedagogico-sociali dei Girondini — Il radicalismo scientifico-pedagogico dei Giacobini.

DE ROBERTO (Federico). **Il colore del tempo.** — (N. 10). Un vol. in-16, pagg. 274 . . . . . 3 —

Il secolo agonizzante — Il tolstoismo — Il superuomo — La poesia di un filosofo — La filosofia di un poeta — Il feminismo — Due civiltà — Vincitori e vinti — Il genio e l'ingegno — Critica e creazione — La timidezza — La volontà.

DE SARLO (Francesco) e **CALÒ** (Giovanni). **Principî di scienza etica.** — (N. 37). Un volume in-16, pagg. 320. . . . . 5 —

Oggetto, limiti, metodi, della scienza morale — La coscienza valutativa — Fenomenologia della scienza etica — Considerazioni generali — L'apprezzamento delle qualità intrinseche — La giustizia — La benevolenza.

DE SARLO (Francesco) e **CALÒ** (Giovanni). **La patologia mentale in rapporto all'etica e al diritto.** — *Appendice ai « Principii di scienza etica ».*— (N. 42). Un vol. in-16, pagg. 196 . . . . . 2 50

La moralità della condotta e i concetti d'imputabilità e di responsabilità. — Le varie forme d'anormalità e la degenerazione. — La volontà libera come fonte dell'anormalità etico-giuridica. — Il fondamento della responsabilità.

DONADONI (Eugenio). **Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta.** *Saggio.* — (N. 46). Un vol. in-16, pagg. 641. . . . . 6 —

A chi legge. — Il credo filosofico di Ugo Foscolo. — Idee sociali e politiche di Ugo Foscolo. — Ugo Foscolo e l'Italia. — Ugo Foscolo intimo. — Idee estetiche di Ugo Foscolo. — Opinioni letterarie di Ugo Foscolo. — I generi letterari e la teoria dell'espressione. — Giudizii di Ugo Foscolo sugli scrittori antichi. — Giudizio su Dante e i Trecentisti. — Giudizi di Ugo Foscolo sugli scrittori italiani dei secoli letterari. — Giudizi di Ugo Foscolo sugli scrittori a lui contemporanei.— Giudizii di Ugo Foscolo sugli scrittori stranieri. — La produzione poetica giovanile e l'*Ortis*. — I Sepolcri. — L'Ajace e la Ricciarda. — Le Grazie.

EMERSON (Ralph Waldo). **Energia morale.** — *Saggi scelti*, tradotti da GUIDO FERRANDO. — (N. 61). Un vol. in-16, pagg. 336 . . . . . 3 —

Prefazione — Introduzione — La vita domestica — Le opere e i giorni — Il coraggio — Il successo — Il potere — La ricchezza — La cultura — Riflessioni sulla vita.

FAZIO-ALLMAYER (Vito). **Materia e sensazione.** — (N. 55). Un vol. in-16, pagg. 256 . . . . 3 —

Introduzione. — PARTE PRIMA: *Storia del problema* — Idealizzazione dell'oggetto — Realizzazione del pensiero soggettivo — Il problema dell'unità del reale e dell'ideale — PARTE SECONDA: *La sensazione come atto* — Conclusione.

FAZZARI (Gaetano). **Breve storia della Matematica** *dai tempi antichi al Medio Evo.* — (N. 35). Un vol. in-16, pagg. 268 . . . . . 4 —

Numerazione decimale — Gli Egiziani — I Babilonesi—Logistica presso i Greci — LA MATEMATICA PRESSO I GRECI — Periodo pre-euclideo: *Talete e la scuola jonica—La matematica nel secolo V a. C.—Pitagora e la scuola italiana — L'Accademia*— Periodo aureo della geometria greca — I matematici greci del II secolo *a. C.* — Periodo di decadenza — I Romani — Gl'Indiani — Gli Arabi — La scuola bizantina — MEDIO EVO — *Dal VII al X secolo — Secolo XI — Secolo XII — Secolo XIII — Secolo XIV — Secolo XV.*

FORNELLI (Nicola). **L'opera di Augusto Comte.** —*In occasione del I° Centenario della sua morte.* — (N. 6). Un vol. in-16, pagg 231 . . . . . 3 —

Dopo la morte del Comte — Littré e i comtisti — Fondamento obbiettivo e decisamente realistico della speranza del Comte — Posizione del sistema del Comte rispetto alle altre correnti dello spirito contemporaneo — Della libertà e dei tre stati comtiani — Fine sociologico e tutto pratico della classificazione comtiana delle scienze — Metodo storico del Comte e sua specialità nell'investigazione dei fenomeni sociali — L'Umanità come termine della dinamica sociale — L'Umanità come sintesi valore della concezione religiosa del Comte — Il metodo subbiettivo riabilitato come metodo sociologico — Concetto dinamico della religione dell'Umanità.

FULCI (Lodovico). Deputato al Parlamento. **La dottrina di Tolstoi.** (*La setta dei Doukhobors e il romanzo « Resurrezione »*). — (N. 24). Un vol. in-16, pagg. 102 . . . . . 1 —

GARASSINI (G. B.). **La dinamica della coscienza morale nell'età della scuola.** — (N. 51-52).— Due vol. in-16, di circa pagg. 960 . . . . . 8 —

Prefazione - Introduzione — I. *I problemi preliminari della morale infantile*: Il problema dei limiti — Il problema delle cause — Il problema della pratica — II. *La dinamica psichica della coscienza morale infantile* — Il meccanismo della coscienza morale nell'individuo umano — La coscienza infantile — La coscienza morale infantile — Fenomenologia della coscienza morale — La critica dei sistemi — Saggio per una teoria della coscienza morale — Le crisi della coscienza morale — III. *La dinamica tecnica o didattica della coscienza morale infantile*. Le trasformazioni della scienza morale nell'individuo umano — Le età dell'uomo — Che cosa s'insegna — Come s'insegna — La terapia della coscienza morale — I problemi finali della coscienza morale — Indice analitico.

GENTILE (Giovanni). **L'insegnamento della filosofia nei licei.** —*Saggio pedagogico.* — (N. 13). Un vol. in-16, pagg. 235. . . . . 3 —

Dedica — Prefazione — Il processo all'insegnamento della filosofia — I testi di filosofia in Italia — Il passato e il presente della filosofia nel liceo italiano — L'esperimento di nuove riforme liceali — La filosofia nella scuola secondaria — Esempii e confronti — Proposte e conclusione — Appendice.

— **Giordano Bruno** *nella storia della cultura.* — (N. 36) Un vol. in-16, pagg. 150 . . . . . 2 —

Avvertenza — Il misticismo del Bruno — Il valore pratico delle religioni — Bruno e la Riforma — La genuflessione di Venezia — La resistenza al S. Uffizio in Roma — La religione di Bruno — Il significato della morte di Bruno — L'eroismo e l'eredità morale di Bruno — APPENDICE: Una monografia inglese su G. Bruno

GINI (Corrado). **Il Sesso dal punto di vista statistico.**—(N. 43). Un vol. in-16, pagg. XXXII-520, con LXIV tavole, 3 diagrammi e 8 figure . . . 8 —

Prefazione. — FONTI. — Statistica. — Biologia. — INTRODUZIONE. — La questione dei sessi. — L'ufficio della statistica nella questione dei sessi. — PARTE GENERALE. — La regolarità dell'eccedenza dei maschi nelle nascite umane — Misura della regolarità dell'eccedenza dei maschi nella nascita umana. — Portata della regolarità dell'eccedenza dei maschi nella nascita umana. — La distribuzione dei sessi nelle specie animali e vegetali. — L'ambiente e il rapporto dei sessi nella nascita. — La selezione naturale e il rapporto dei sessi nella nascita. — Di un meccanismo regolatore del rapporto dei sessi nella nascita. — La variabilità individuale nella tendenza a produrre i due sessi. — L'eredità del sesso. - L'antimixi e il rapporto dei sessi nella nascita. — La natura del sesso. - Appendice.

LABANCA (Baldassare). **Saggi storici e biografici.** (N. 50). Un vol. in-16, pagg. 400 . . . 4 —

SAGGI STORICI: L'Italia religiosa nel passato, nel presente e nell'avvenire — L'Italia e la chiesa di Roma attraverso i secoli — Il concilio vaticano — Il concetto dell'anima nella storia delle religioni e della filosofia — La chiesa di Santa Maria dell'Anima in Roma — Lo studio di Bologna — I carbonari — SAGGI BIOGRAFICI: Cola di Rienzo — Fra Girolamo Savonarola e il Papa Alessandro VI — Pietro Carnesecchi — Giordano Bruno — Vincenzo Gioberti — Antonio Rosmini — Cavour — Antonelli — Pio IX — Leone XIII — Pio X.

LABERTHONNIÈRE (Luciano). **Saggi di filosofia religiosa.**— Unica traduzione autorizzata. — (N. 33). Un vol. in-16, pagg. XII-376 . . . . . 3 50

Filosofia e religione — La filosofia è un'arte — Il dogmatismo morale — *L'idealismo — Lo scetticismo — Il dogmatismo illusorio — L'affermazione de l'io — L'affermazione di Dio — L'affermazione degli altri esseri —Carattere morale delle nostre affermazioni* — Dilucidazioni sul dogmatismo morale — *Il dogmatismo morale considerato quale metodo — La libertà nelle affermazioni de l'essere — Funzione de la volontà nella conoscenza de l'essere — Solidarietà nelle nostre affermazioni de l'essere.* — Il problema religioso — *Il doppio aspetto del problema religioso — Il metodo d'immanenza* — Teoria dell'educazione — *Rapporto tra l'autorità e la libertà — Individualismo e positivismo — Il problema dell'educazione — L'autorità educatrice: suo carattere e sua funzione — Il cattolicesimo e l' educazione — L'insegnamento della dottrina rivelata — Accordo della pratica e della teoria nel cattolicesimo* — L' apologetica ed il metodo di Pascal — Un mistico al secolo XIX — Appendici.

LENZI (Armando). **Saggio sul pensiero e sull'opera pedagogica di Giovanni Enrico Pestalozzi.** — (N. 45). Un vol. in 16, di pagg. 152. . . 2 —

La scuola popolare prima del Pestalozzi — Notizie biografiche sul Pestalozzi — Il metodo educativo — Il metodo didattico — L'educazione fisica — La sem-

plificazione del procedimento educativo — Diffusione delle dottrine pestalozziane in Germania, in Francia e in Italia. — ***Nota bibliografica.***

LOMBROSO (Cesare). **Genio e degenerazione.** — *Nuovi studi e nuove battaglie.*—Seconda ediz. riveduta ed aumentata. (N. 1). Un vol. in-16, pagg. 360 5 —

Prefazione — TEORIE GENERALI SULLA PSICOLOGIA GENIALE — I fenomeni regressivi dell'evoluzione — L'evoluzione parziale — Fenomeni evolutivi della degenerazione — TEORIE D'ALTRI PSICOLOGI SUL GENIO — Isteria e genio secondo Myers — Paranoia e genio secondo Roncoroni — Genio e degenerazione secondo Arndt — Genio e follia secondo Del Greco — NUOVI GENII ALIENATI — Beccaria — Leopardi — Alfieri — Tasso — Byron —Dante Gabriele Rossetti— Zola — Edgardo Allan Pöe — Quincey — Altri genii pazzi — NUOVE PROVE DELL'ANOMALIA DEL GENIO — L'IMPRONTA DELLA PAZZIA NELLE OPERE DEI GENII — Altri pittori alienati riconosciuti dalle loro opere — La pazzia nei letterati — Colombo —E. Pöe– Un pazzo divenuto poeta—POLEMICHE SCIENTIFICHE—Nordau—Wagner —Mario Pilo—C. Segré — Renier — Tanzi— Mantegazza — Toulouse — Morselli — Flechsig — Reforgiato — APPENDICE: Anatomia patologica di Lord Byron — Manifestazioni artistiche accessuali in una bambina (D.r Ferrari di Reggio)—Nuove prove della pazzia di Comte.

LOMBROSO (Cesare). **Nuovi studi sul genio.**—*I. Da Colombo a Manzoni*, con 4 tavole e incisioni nel testo—(N. 17). Un vol in-16, pagg. 267 (esaurito).

Prefazione — LA PAZZIA ED IL GENIO DI CRISTOFORO COLOMBO (con una tavola)— Caratteri antropologici — Grafologia — Stile pazzesco — Ignoranza — Senso morale — Crudeltà — Menzogne — Delirio — Tav. I.: Autografi di Colombo — MANZONI — L'uomo — Esame somatico e biologico — Doppia personalità — Scrittura — Balbuzie — Assenze epilettoidi — Esame psicologico — Amnesie — Paure — Paradossi — Abulia — Senso pratico — Affettività — Precocità — Contraddizione — Bigottismo — Eredità morbosa — Manzoni Giulia — Applicazioni letterarie — Bisticci — Tav. II., III. e IV.: Autografi di Manzoni — SWEDENBORG — Genialità — CARDANO — Eredità morbosa — Cardano — Pazzia morale — Paranoia persecutiva ed ambiziosa — Genialità — PETRARCA — Melanconia — Epilessia ambulatoria — Bugia — Contraddizione — Erotismo eccessivo — Influenza meteorica. — Vanità — Poca affettività — Epilessia psichica — Genialità — PASCAL — Eredità — Rami collaterali — Pascal — FRANC. DOMENICO GUERRAZZI — Eredità — F. D. Guerrazzi — Precocità — Cause: debolezza congenita, malattie, dolori morali, soverchio lavoro intellettuale — Esaurimento— Delirio melanconico — Misticismo — Allucinazioni — Delirio di grandezza e di persecuzione — Bizzarrie — Impulsività e contraddizioni — Delirio — Nevrosi — Epilessia — Riflessi del carattere nello stile e nelle opere — VERLAINE — SCHOPENHAUER E GOETHE — Schopenhauer — Goethe — TOLSTOI— *Appendice* : ALESSANDRO MAGNO — CAMBISE — GAETANA AGNESI — STRINDBERG— RICCARDO WAGNER — GOLDONI — MAISONNEUVE — ROUSSEAU.

— **Nuovi studi sul genio.** *II. Origine e natura dei*

geni, con 3 tavole e 6 figure nel testo. — (N. 18). Un vol. in-16, pagg. 278 . . . . . 3 —

Sull'unità del genio — Cause note della varietà dei genii — Vantaggi dell'agiatezza e della miseria — Vantaggi della libertà — Influenza della pubertà — Influenza dell'amore — Influenza della pubertà sulle conversioni e sulla criminalità (con una tavola) — La pubertà nei degenerati — Psicopatie sessuali — Impressioni tardive — Ancora delle impressioni tardive ed altre cause — I sogni e l'inconsciente nel genio — Dell'idea fissa nel genio — Classificazione delle degenerazioni ed il genio — I fenomeni contradittorii nel genio — Anatomia patologica dei genii (con 3 figure ed 1 tavola) — La pazzia del genio secondo i pensatori antichi — La psicosi del genio nell'opinione dei popoli primitivi e selvaggi — Genii creati artificialmente dai popoli primitivi — Appendici.

MALVERT. Scienza e religione. — Traduzione autorizzata, con prefazione di GIUSEPPE SERGI, con 156 figure intercalate nel testo.—(N. 29). Un vol. in-16, pagg. VIII-224 . . . . . 2 50

Prefazione di GIUSEPPE SERGI — Bibliografia — ORIGINE DELLE RELIGIONI — Il Sole ed il Fuoco — L'opera delle religioni — IL SOLE — L'antico culto — Ultime trasformazioni — Le imagini del Sole — IL FUOCO — Il culto della Croce. — Ultima trasformazione — L'Agnello sulla Croce — IL VANGELO — Il Messia — La Morale — IL CULTO — Natale — Pasqua — La Messa — Riti — Costumi — Preghiere — Litanie — Processioni — Canti — Ceri — Imagini — I SANTI — Origini e filiazioni — Culto medico—Le acque — Le pietre — I passi — Il *phallus* — Le reliquie — LA SCIENZA.

MARCHESINI (Giovanni). **La teoria dell' utile.** — *Principii etici fondamentali e applicazioni.* — (N. 9). Un vol. in-16, pagg. 232. . . . . 3 —

Introduzione — Genesi e natura fondamentale del fatto etico — L'etica e l'utile razionale — L'utilismo razionale — I tre principii fondamentali dell' etica — Il metodo dell'utile — L'energia etica — La libertà etica — Il concetto del dovere, ossia della necessità etica — La responsabilità — Il concetto del diritto — L' etica e il diritto — La vita fisica — La vita psichica — La vita civile e il diritto della sovranità — La vita civile e il delitto — La vita civile e il diritto punitivo — La vita civile ed il problema economico speciale.

MORELLO (Vincenzo) (*Rastignac*). **Nell'arte e nella vita.** — (N. 11). Un vol. in-16, pagg. 367. . 4 —

A Gabriele D'Annunzio — Leopardi e la critica psico-antropologica — Catullo e De Musset poeti d'amore — Il romanzo italiano — Reazione di razza (Bourget, D'Annunzio, Barrès) — Ibsen — Germinal — Clinica e critica — La tragedia simbolica — Attrici: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Tina di Lorenzo — Due stazioni: Sull'Akropoli. Trinità della Cava — L'educazione nazionale.

OBERDORFER (Aldo). **Saggio su Michelangiolo.** (N. 62). Un vol. in-16, pagg. 192 . . . . . 3 —

PASCAL (Carlo). **Figure e caratteri.** (N. 41). Un vol. in-16, pagg. 242 . . . . . 3 —

Al lettore. - LUCREZIO E L'ETÀ CHE FU SUA. — Avvertenza. — L'ECCLESIASTE E LA DOTTRINA EPICUREA. — Avvertenza. — SENECA. — Nota aggiunta. — IPAZIA E LE ULTIME LOTTE PAGANE.— Note aggiunte: I. Gli studi critici e le fonti antiche. — II. Isidoro di Pelusio e il successore Cirillo. — III. La falsa lettera di Ipazia e il culto della Vergine. — IV. Religione e libero pensiero. — GIOSUÈ CARDUCCI. — GIUSEPPE GARIBALDI.

PATRIZI (L. Mariano). **Nell'estetica e nella scienza.** — *Conferenze e polemiche.* — (N. 5). Un vol. in-16, pagg. 302, con figure nel testo. . . . . 4 —

Dedica — Passioni criminali d'estetica e di scienza — Crimine estetico — Crimine scientifico — Primi esperimenti intorno all' influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello umano — L'antropologia criminale e la psichiatria nel romanzo dei De Goncourt — Psicologia della curiosità intellettuale — Come i muscoli tremano e come obbediscono alla volontà — Fisiologia dell' arte leopardiana — La polemica scientifico-letteraria sopra Leopardi — Origini prossime e remote della polemica — Il concetto profano della degenerazione — L'eredità psicopatica di Leopardi — Alcune anomalie del Leopardi — I sensi e l'arte del Leopardi — Critica a spizzico — I sentimenti affettivi e morali di G. Leopardi — Le radici somatiche del pessimismo.

PAYOT (Giulio). **L'educazione della volontà.**—Traduzione italiana, autorizzata, a cura del D.r G. AMODEO. — (N. 57). Un vol. in-16, pagg. XXXII 336 3 —

PARTE TEORICA. *Preliminari*: Il male da combattere: le diverse forme dell'abulia nello studente e nel lavoratore intellettuale — Il fine da conseguire — Confutazione delle teorie false sull' educazione della volontà. — *La psicologia della volontà*: L' ufficio delle idee nella volontà — L' ufficio degli stati affettivi nella volontà — La sovranità dell' intelligenza — *I mezzi interiori*: L' ufficio della riflessione meditativa nell'educazione della volontà — Che cos' è meditare e come meditare? — L'ufficio dell' azione nell'educazione della volontà - L'igiene del corpo in rapporto all' educazione della volontà nello studente — Riepilogo generale. — PARTE PRATICA. *Le meditazioni particolari*: I nemici da combattere: la sentimentalità vaga e la sensualità; i compagni, ecc.; i sofismi dei pigri — Le meditazioni fortificanti. Le gioie del lavoro. — *Gli aiuti del mondo esteriore*: L' opinione, i professori, ecc. — Efficacia educativa dei « grandi morti » — Conclusione.

PETRIELLA (Teofilo). **Il « Torquato Tas o » di W. Goethe.** — (N. 56). Un vol. in-16, di pagg. 184 3 —

Introduzione. — *L'Autore*: Educazione di Goethe — Goethe a Weimar — Go the e Carlotta di Stein — Goethe in Italia — Goethe, il poeta. — Il dramma «*Torquato Tasso*»:—Concezione e data del dramma — Lo schema — Le fonti — Le fonti storiche — Le fonti psicologiche — La critica — Il dramma tedesco del sec. XVIII — Il teatro tedesco — Shakespeare e Goethe — I caratteri — L'azione — La forma

PETRONE (Igino). **Problemi del mondo morale** *meditati da un idealista.* — (N. 26). Un vol. in-16, pagg. 335. . . . . 3 50

La filosofia del diritto al lume dell'idealismo critico — Il valore ed i limiti di una psicogenesi della morale — Le nuove forme dello scetticismo morale e del materialismo giuridico — La visione della vita di Fed. Nietzsche e gl'ideali della morale — L'umano contro il superumano — Critica di Fed. Nietzsche — Il problema della morale — Il valore della vita — L'etica come filosofia dell' azione e come intuizione del mondo.

PIAZZI (Giovanni). **L'arte nella folla.** — (N. 8). Un vol. in-16, pagg. 421. . . . . 4 —

Dedica — IL SENSO ESTETICO — I sentimenti estetici — I sentimenti artistici — L' OPERA D' ARTE — L' evoluzione progressiva nell' arte — La Dinamica nell' arte — L'evoluzione regressiva nell' arte — L'ARTE E LA FOLLA — La folla nell'arte — L'arte immediata — I disturbi della percezione nell'arte — FINALE. Catabasi ?

PORTIGLIOTTI (Giuseppe). **San Francesco d'Assisi e le epidemie mistiche del Medio Evo.** *Studio psichiatrico.* — (N. 44). Un vol. in-16, di pagg. 170. . . . . 2 50

Il movimento riformatore — Gregorio VII — I Patarini — I Catari — Il movimento mistico — San Francesco d' Assisi — Crisi della giovinezza — *Domina Paupertas* — La ricerca dell'umiliazione — L'abulia — San Francesco e la Chiesa — Diffusione dei « Poveri » d'Assisi — Le allucinazioni — Conclusioni — La crisi dell'Ordine francescano — Follie epidemiche — Gli apostolici — CONCLUSIONE.

RIBOT (Teodulo). **La logica dei sentimenti.** — Traduzione, autorizzata dall'Autore, di SOFIA BEHR — (N. 39). Un vol. in-16, pagg. 240 . . . . 3 —

PREFAZIONE — L'Associazione degli stati affettivi — Gli elementi costruttivi della logica dei sentimenti: I termini. I rapporti — Le forme principali della logica dei sentimenti — Il ragionamento passionevole — Il ragionamento inco-

sciente — Il ragionamento immaginativo — Il ragionamento di giustificazione — Il ragionamento misto o composto. — L'immaginazione creatrice affettiva — CONCLUSIONE.

SAVJ LOPEZ (Paolo). **Trovatori e poeti.** *Studi di lirica antica.* — (N. 30). Un vol. in-16, pagg. 246 3 —

Avvertenza— Dolce stil nuovo. *Note* — L' ultimo trovatore. *Note.* — Mistica profana. *Note* — La morte di Laura. *Note* — Uccelli in poesia e in leggenda. *Note* — Lirica spagnuola in Italia. *Note.*

SCADUTO (Francesco). **Cesare Beccaria.** *Saggio di storia nel diritto penale.* — (N. 58). Un vol. in-16, pagg. 224. . . . . 2 50

Dal medio evo alla rivoluzione francese — La vita e le opere — Dei delitti e delle pene — Classificazione dei delitti — Il sistema sociologico — La filosofia Il genio e la degenerazione — Lo stile — Sintesi biografica — Le edizioni dei « *delitti e delle pene* » I manoscritti — Bibliografia.

SERGI (Giuseppe). **Leopardi al lume della scienza.** — (N. 3). Un volume in-16, pagg. 195. . . 3 —

Prefazione — Discussioni delle condizioni fisio-psicologiche del Leopardi e delle origini psicologiche del suo pessimismo — La degenerazione in Leopardi — La produzione letteraria di Leopardi — Analisi obbiettiva della composizione lirica— Il dolore nei canti di Leopardi — I canti secondo la cronologia psicologica — Il tono della lirica leopardiana — Leopardi come poeta di genio — Genio e degenerazione in Leopardi.

— **Problemi di scienza contemporanea.**— (N. 21). Un vol. in-16, pagg. 287 . . . . . 2 50

ATTORNO AL GENIO — Pensare senza coscienza — Gli uomini di Genio — Nuove osservazioni e critiche intorno al Genio — ATTORNO ALL' EREDITÀ BIOLOGICA — L'eredità biologica nell'evoluzione organica e psichica — INDUZIONI ANTROPOLOGICHE — Intorno agli abitanti primitivi di Europa — La cultura mediterranea e la sua diffusione in Europa — Roma primitiva.

SIGHELE (Scipio). **Idee e problemi d'un positivista.** — Seconda edizione corretta e aumentata di « *Mentre il secolo muore* » — (N. 4). Un vol. in-16, pagg. 404 4 —

PREFAZIONE — Psicologia del silenzio (*conferenza*) — Fisiologia del successo — La suggestione nell'arte — La storia è credibile? — La guarigione per mezzo della fede — Oratori e scrittori — L'opinione pubblica — Bambini martiri — Bambini selvaggi — Il delitto politico — I Francesi a teatro — « Parigi » di Emilio Zola — La *faiseuse de gloire* — Il prestigio del male — Max Nordau il nemico dell'arte — La politica dei letterati — La coltura degli uomini politici — L'ago della bussola morale — Virtù antiche e virtù moderne — Indice dei nomi.

SQUILLACE (Fausto). **La Moda.** — (N. 53). Un vol. in 16. pagg. 160 . . . . . 2 50

Teoria della Moda — Teoria del tipo collettivo — La bellezza umana — La moda e la società — Storia della moda L'eleganza — Il lusso.

STOPPOLONI (Aurelio). **Leone Tolstoi educatore.** — (N. 20). Un vol. in-16, pagg. 230. . . . 2 —

Dedica a Giovanni Bovio — Lettera-Prefazione di Lino Ferriani — La scuola di Yasnaja Poliana — Leone Tolstoi, istitutore – Seguaci e critica.

STRATICÒ (Alberto). **Dell' educazione dei sentimenti** *dal punto di vista individuale e sociale* — 2ª edizione riveduta ed ampliata. — (N. 22). Un vol. in-16, pagg. 208 . . . . . 2 50

Introduzione — DEL VALORE DEI SENTIMENTI — Studî sulla psicologia del sentimento — Manifestazioni del sentimento nelle funzioni psichiche — Il sentimento e le funzioni psichiche intellettuali — Il sentimento e le funzioni psichiche volitive — Ufficio dei sentimenti nella vita sociale — I sentimenti in rapporto agli altri fattori dell' evoluzione sociale — I sentimenti e le riforme sociali — EDUCAZIONE DEI SENTIMENTI — Del dolore e del piacere — Della paura e della collera — Del sentimento di sè — Delle emozioni sessuali — Della simpatia — Dei sentimenti sociali e morali — Dei sentimenti religiosi — Dei sentimenti estetici — Dei sentimenti intellettuali — L'educazione dei sentimenti e la quistione sociale.

— **La psicologia collettiva.**—(N. 27). Un vol. in-16, pagg. 158. . . . . 2 50

Importanza sociale della collettività umana e dello studio delle loro manifestazioni psichiche — Sociologia, psicologia sociale e psicologia collettiva — Gli scrittori principali di psicologia collettiva. (Scipio Sighele — Gabriel Tarde — Gustavo Le Bon — Pasquale Rossi). Altri scrittori di psicologia collettiva — Organizzazione scientifica, metodo e utilità della psicologia collettiva — Bibliografia.

— **Estensione e limiti del concetto di pedagogia.** — (N. 47). Un vol. in-16, pagg. 288 . . . 3 —

Organizzazione delle cognizioni umane in generale. — I precedenti dell'organizzazione scientifica della pedagogia — Organizzazione scientifica della pedagogia — I fondamenti scientifici della pedagogia e i fini dell' educazione — I rapporti della pedagogia con le scienze affini — Come siamo giunti al concetto di pedagogia.

TAORMINA (Giuseppe). **Ranieri e Leopardi.**—*Considerazioni e ricerche con documenti inediti.* — (N. 2). Un vol. in-16, pagg. 116 . . . . . 1 50

TAROZZI (Giuseppe). **La varietà infinita dei fatti e la libertà morale.** — (N. 28). Un vol. in-16, pagg. 144. . . . . 1 50

Avvertenza — La legge costante e la variabilità infinita dei fenomeni nella coscienza scientifica del tempo nostro — Il positivismo e l'obbiettività del divenire — L'unità del fatto — Finalità, contingenza e fatto. — Il secondo termine dell'ordine causale nella natura e nella coscienza — La scienza come previsione e come esperimento e la libertà morale — La libertà e la legge.

TERZAGHI (Nicola). **Fabula.** *Prolegomeni allo studio del Teatro antico.* Vol. I. *Questioni teatrali.* — (N. 54). Un vol. in-16, pagg. 334. . . . . 5 —

Prefazione — PARTE I: *I titoli doppî della Commedia — I nomi femminili in Menandro — Il cosiddetto* Ἥρως *di Menandro.* — La tradizione dei titoli menandrei — I titoli doppî della Commedia Attica Antica — I titoli doppi della Commedia Attica Media — I titoli doppî della Commedia Attica Nuova — I titoli doppî della Commedia Dorica e dei Fliaci — Conclusione sui titoli doppî della Commedia Greca — I nomi femminili in Menandro — [Ἡρωςμ]ενανδρου — PARTE II: *Le apparizioni degli dei — Elementi omerici nel teatro greco* — Le apparizioni degli dèi nella Commedia Nuova — Le divinità nei prologhi della Tragedia Greca — Gli dèi nello svolgimento e nella fine delle Tragedie Greche — Elementi omerici nella forma del Teatro Greco — PARTE III: *I titoli doppî della Tragedia* — I titoli doppî della Tragedia Greca — Conclusioni sui titoli doppî della Tragedia Greca.

TONELLI (Luigi). **L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia.** — (N. 60). Un vol. in-16, pagg. 432 . . . . . 4 —

Introduzione — Parte prima: ROMANTICISMO E NEO ROMANTICISMO — 1) Il dramma romantico europeo ed italiano — 2) Il neo-romanticismo drammatico italiano (Il dramma e la leggenda medieavale; l'idillio campestre e il bozzetto marinaresco; il proverbio e lo scherzo) — 3) Pietro Cossa e gli imitatori — 4) Il basso-romanticismo e Paolo Giacometti — *Parte seconda*: IL NATURALISMO — 1) Dal dramma romantico al dramma naturalista — 2) Due correnti pre-naturalistiche paesane: la goldoniana e la fiorentina — 3) Paolo Ferrari nella sua seconda maniera, e gli imitatori — Achille Torelli — 4) Il secondo periodo del naturalismo drammatico — 5) Il *verismo* italiano: Giovanni Verga; Giuseppe Giacosa; Girolamo Rovetta; Marco Praga; gli astri minori; Giannino A. Traversi; A. Testoni — *Parte terza*: LO PSICOLOGISMO — 1) L'avvento dell'idealismo e dello psicologismo; ed Enrico Ibsen — 2) E. A. Butti — Roberto Bracco — *Conclusione.*

VACCALLUZZO (Nunzio). **Galileo Galilei nella poesia del suo secolo.** — (N. 48) — Un vol. in-16, pagine LXXVI-144 . . . . . 3 —

VENTURI (Silvio). **Le pazzie dell'uomo sociale.**— (N. 15). Un vol. in-16, pagg. 263, con ritratto dell'Autore 2 50

Dedica — Prefazione : Ragione e limiti d'una Psichiatria sociale — Le vittime della sensibilità sociale — Le vittime dell'attività sociale — Gli elementi dinamici della attività sociale — Le pazzie sociali acute — Forme costituzionali di pazzia sociale — I delinquenti politici — Criterii di cura artificiosa contro le pazzie dell'uomo sociale.

VIAZZI (Pio). **La lotta di sesso.** — (N. 7). Un vol. in-16, pagg. 400 . . . . . 3 50

Prefazione — PICCOLA ANTOLOGIA DELL'AMORE — L'importanza dei fatti d'amore — Il dominio d'amore — Amore è pazzia — Gli stati amorosi sono stati patologici — Il misoginismo — Conclusione — LA « LOTTA DI SESSO » — Amore e dolore — Le riforme embrionali — Il lato psicologico Il lato sociologico — Gli adattamenti — Prostituzione e matrimonio — La solidarietà — Gli episodii — La letteratura femminile— I voti—IL PUDORE — Il concetto del pudore — Che cosa è il pudore — Significato psicologico del pudore — I limiti del pudore nell'uomo e nella donna — La difesa sociale ed individuale del pudore — APPENDICI: Prossenetismo disinteressato — Atavismo e degenerazione—Il tipo criminale nella donna delinquente.

VITTORI (Vittore). **Simboli wagneriani.** — (N. 59). Un vol. in-16, pagg. 272 . . . . . 3 —

Wagner e l'opera in musica — I simboli nella Tetralogia.

ZENATTI (Albino). **Intorno a Dante** (N. 63). 3 —

Violetta e Scocchetto e il Codice Boccoliniano — Rime per la Pargoletta — Di nuovo della Pargoletta e di altra vanità — Dante alpinista? — Per l'autenticità della lettera ai cardinali italiani — Il « Disdegno » di Guido — La discesa a Cocito dal e malebolge — Azzo da Correggio — Un altro rimatore del « Dolce stil novo ».

Biblioteca "Sandron „ di Scienze e Lettere

Elenco per ordine di numero.

N. 1. — LOMBROSO (Cesare). *Genio e degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie.* Nuova edizione riveduta ed aumentata L. 5 —

N. 2. — TAORMINA (Giuseppe). *Ranieri e Leopardi. Considerazioni e ricerche con documenti inediti* 1 50

N. 3. — SERGI (Giuseppe). *Leopardi al lume della scienza* . . 3 —

N. 4. — SIGHELE (Scipio). *Idee e problemi d'un positivista.* Seconda edizione corretta e aumentata di *Mentre il secolo muore* . 4 —

N. 5. — PATRIZI (L. Mariano). *Nell'estetica e nella scienza. Conferenze e polemiche.* . . . . . 4 —

N. 6. — FORNELLI (Nicola). *L'opera d'Augusto Comte.* . . 3 —

N. 7. — VIAZZI (Pio). *La lotta di sesso* 3 50

N. 8. — PIAZZI (Giovanni). *L'arte nella folla* . . . . 4 —

N. 9. — MARCHESINI (Giovanni). *La teoria dell'utile. Principii etici fondamentali e applicazioni* . . . . . 3 —

N. 10. — DE ROBERTO (Federico). *Il colore del tempo.* . . 3 —

N. 11. — MORELLO (Vincenzo) (*Rastignac*). *Nell'arte e nella vita* 4 —

N. 12. — CASELLI (Carlo). *La lettura del pensiero. Memorie ed appunti di un esperimentatore* . . . . . 1 —

N. 13. — GENTILE (Giovanni). *L'insegnamento della filosofia nei Licei. Saggio pedagogico* . . . . . 3 —

N. 14. — AUGIAS (Carlo). *L'eredità del secolo decimonono. Ricchezze. Problemi. Speranze* . . . . . 3 5.

N. 15. — VENTURI (Silvio). *Le pazzie dell'uomo sociale.* . . 2 50

N. 16. — CASELLI (Carlo). *L'affettività degli animali* . . . 1 —

N. 17. — LOMBROSO (Cesare). *Nuovi studi sul genio.* I. *Da Colombo a Manzoni* (esaurito).

N. 18. — LOMBROSO (Cesar). *Nuovi studi sul genio* II. *Origine e natura dei geni* . . . . . 3 —

N. 19. — CROCE (Benedetto) *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (esaurito). . . . 5 —

N. 20. — STOPPOLONI (Aurelio) *Leone Tolstoi educatore* . . 2 —

N. 21. — SERGI (Giuseppe) *Problemi di Scienza contemporanea* . 2 50

N. 22. — STRATICÒ (Alberto). *Dell'educazione dei sentimenti dal punto di vista individuale e sociale.* (2ª ediz. rived. ed ampliata). 2 50

N. 23. — DERADA (Carlo Modesto). *Gli uomini e le riforme pedagogiche della Rivoluzione francese. Dall'« ancien régime » alla Convenzione* 2 50

N. 24. — FULCI (Ludovico). *La dottrina di Tolstoi. La setta dei « Doukobhors » e il romanzo « Resurrezione »* . . . . . 1 —

N. 25. — BARZELLOTTI (Giacomo). *Dal Rinascimento al Risorgimento* (2ª edizione riveduta e accresciuta di nuovi scritti) . . 6 —

N. 26. — PETRONE (Igino). *Problemi del mondo morale meditati da un idealista* . . . . . 3 —

N. 27. — STRATICÒ (Alberto). *La psicologia collettiva* 2 50

N. 28. — TAROZZI (Giuseppe). *La varietà infinita dei fatti e la libertà morale* 1 50

N. 29. — MALVERT. *Scienza e religione.* Con 156 figure nel testo. 2 50

N. 30. — SAVJ LOPEZ (Paolo). *Trovatori e poeti. Studi di lirica antica* 3 —

N. 31. — CALÒ (Giovanni). *Il problema della libertà nel pensiero contemporaneo* 3 50

N. 32. — BACCI (Orazio). *Prosa e prosatori. Scritti storici e teorici di lingua e stile* 3 50

N. 33. — LABERTHONNIÈRE (Luciano). *Saggi di filosofia religiosa* 3 50

N. 34. — BERNHEIM (Ernesto). *La storiografia e la filosofia della storia. Manuale del metodo storico e della filosofia della storia.* 5 —

N. 35. — FAZZARI (Gaetano). *Breve storia della Matematica dai tempi antichi al Medio Evo* . . . . . 4 —

N. 36. — GENTILE (Giovanni). *Giordano Bruno nella storia della cultura.* . . . . . 2 —

N. 37. — DE SARLO (Francesco) e CALÒ (Giovanni). *Principii di scienza etica* . . . . . 5 —

N. 38. — CESCA (Giovanni). *La filosofia dell'azione* . . . 4 —

N. 39. — RIBOT (Teodulo). *La logica dei sentimenti* . . . 3 —

N. 40. — BOFFI (Ferruccio). *Il divenire dell'arte* . . . . 2 —

N. 41. — PASCAL (Carlo). *Figure e caratteri* . . . . . 3 —

N. 42. — DE SARLO (Francesco) e CALÒ (Giovanni). *La patologia mentale in rapporto all'etica e al diritto. Appendice ai principii di scienza etica* 2 50

N. 43. — GINI (Corrado). *Il sesso dal punto di vista statistico. Le leggi della produzione dei sessi,* con 114 tavole, 3 diagrammi e 8 figure . . . . . 8 —

N. 44. — PORTIGLIOTTI (Giuseppe). *San Francesco d'Assisi e le epidemie mistiche del Medio Evo. Studi psichiatrici.* . . 2 50

N. 45. — LENZI (Armando). *Saggio sul pensiero e sull'opera pedagogica di Giovanni Enrico Pestalozzi* . . . . . 2 —

N. 46. — DONADONI (Eugenio). *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta. Saggio* . . . . . 6 —

N. 47. — STRATICÒ (Alberto). *Estensione e limiti del concetto di pedagogia* . . . . . 3 —

N. 48. — VACCALLUZZO (Nunzio). *Galileo Galilei nella poesia del suo secolo* . . . . . 3 —

N. 49. — CHIALANT (Vitale). *Edmondo De Amicis educatore e artista.* 2 —

N. 50. — LABANCA (Baldassare). *Saggi storici e biografici* . . 4 —

N. 51-52. — GARASSINI (G. B.). *La dinamica della coscienza morale nell'età della scuola* . . . . . 8 —

N. 53. — SQUILLACE (Fausto). *La Moda* 2 50

N. 54. — TERZAGHI (Nicola). *Fabula. Prolegomeni allo studio del teatro antico.* I. *Questioni teatrali* . . . . . 5 —

N. 55. — FAZIO-ALLMAYER (Vito). *Materia e sensazione* . . 3 —

N. 56. — PETRIELLA (Teofilo). *Il « Torquato Tasso » di W. Goethe.* 3 —

N. 57. — PAYOT (Giulio). *L'educazione della volontà* . . . 3 —

N. 58. — SCADUTO (Francesco). *Cesare Beccaria. Saggio di storia nel diritto penale* 2 50

N. 59. — VITTORI (Vittore). *Simboli wagneriani* . . . . 3 —

N. 60. — TONELLI (Luigi). *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia* . . . . . 4 —

N. 61. — EMERSON (R. W.). *Energia morale.* . . . . 3 —

N. 62. — OBERDORFER (A.). *Saggio su Michelangiolo.* . . 3 —

N. 63. — ZENATTI (A.). *Intorno a Dante* . . . . . 3 —

* PEDAGOGISTI ED EDUCATORI
ANTICHI E MODERNI

La collezione consterà di circa 50 volumi in 16°, di varia mole. La maggior parte dei volumi sarà di accurate traduzioni o ristampe di intere opere classiche intorno all'educazione; alcuni volumi, invece, saranno formati di passi scelti che valgano a dare un'idea precisa di un indirizzo pedagógico o di un gruppo di scrittori secondari, ma caratterizzanti un periodo storico, o di uno speciale problema sociale educativo.

Si darà largo posto alla produzione di insigni autori, comunemente non classificati fra i pedagogisti, ma che hanno lasciato profonde tracce nel campo educativo: poeti, storici, filosofi, agitatori.

Ogni volume sarà preceduto da una introduzione illustrativa e seguito da una scelta bibliografia.

Scopo della raccolta è di mettere in circolazione un buon numero di libri adatti a formare una migliore coscienza pedagogica nazionale, fornendo ai giovani alti esempi ed ispirazioni per l'opera di rinnovamento sociale che essi son destinati a promuovere muovendo guerra allo scetticismo e alla mala volontà delle classi dirigenti, finora poco curanti della dignità del paese, e vincendo il particolarismo e la microcefalia degli specialisti, i quali hanno abbassato il valore della educazione scolastica nazionale.

Altre nazioni d'Europa posseggono vaste raccolte di scrittori pedagogici, d'ogni tempo e d'ogni lingua; basta ricordare la Germania che ha, oltre i mirabili « Monumenta Germaniae Paedagogica », numerose collezioni di grandissimo valore, quali la « Bibliothek Pädagogischer Klassiker » diretta da F. Mann, i « Klassiker der Pädagogik » editi da H. Zimmer, la « Pädagogische Bibliothek » di K. Richter, i « Pädagogische Classiker » editi da G. A. Lindner, la « Sammlung der bedeutendsten Pädagogischen Schriften aus alter und neuer Zeit » diretta da Gansen, Keller e Schultz, la « Bibliothek der Katholischen Pädagogik » diretta da F. X. Kunz, e le minori raccolte degli editori Schroedel, Velhagen e Klasing, senza tener conto delle numerosissime edizioni scolastiche o indipendenti da collezioni.

In Italia non abbiamo *nessuna* collezione che possa resistere anche lontanamente al confronto: pochi timidi e debolissimi tentativi.

Ma oggi v'è indubbiamente un risveglio di attività intellettuale in ogni campo di studi e particolarmente negli studi filosofici, pedagogici e politici; pare che il giovane nostro paese senta e soffra le lacune della sua cultura e voglia riguadagnare il terreno perduto e rimettersi al paro con le altre nazioni civili. È tempo perciò che sorga fra noi una vasta raccolta di « Classici della pedagogia ».

Dal Programma della Raccolta diretta dal
Prof. GIUSEPPE LOMBARDO-RADICE.

Pedagogisti ed educatori antichi e moderni.

SOMMARIO DELLA RACCOLTA

I. L' EDUCAZIONE PRESSO I GRECI. (Esposizione storica integrata da una larga scelta di passi di scrittori greci).
II. SOCRATE. (Pagine di Aristofane, Senofonte, Platone, Aristotele, Diogene Laerzio, precedute da uno studio storico su Socrate).
III. IDEE DI PLATONE E DI ARISTOTELE SULL' EDUCAZIONE.
IV. LE DOTTRINE PEDAGOGICHE NEL MONDO LATINO. (Varrone, Cicerone, Quintiliano, Seneca, Plinio il giovane, Plutarco, Marco Aurelio).
V. LA CIVILTÀ MEDIOEVALE E L'ORGANIZZAZIONE DELL' EDUCAZIONE NEL M. E.
VI. PAG. SCELTE DA PADRI DELLA CHIESA (Preced. uno studio sulle idealità educative del cristianesimo).
VII. I TEORICI MEDIOEVALI DELL'EDUCAZIONE. (Cassiodoro, Rabano Mauro, Vincenzo di Beauvais, Egidio Romano, Enghelbert di Admond, etc. etc.).
VIII. PAGINE DI P. P. VERGERIO, M. VEGIO, ENEA SILVIO PICCOLOMINI, NICCOLÒ CUSANO, RODOLFO AGRICOLA, G. MURMELLIUS, I. SADOLETO.
IX. ERASMO DA ROTTERDAM E IACOPO WIMPFELING.
X. MARTIN LUTERO.
XI. FILIPPO MELANTONE.
XII. GIOVANNI STURM.
XIII. VALENTINO FRIEDLAND DI TROTZENDORF.
XIV. LUDOVICO VIVES.
XV. I GESUITI.
XVI. GLI OPPOSITORI CATTOLICI DEI GESUITI.
XVII. MONTAIGNE.
XVIII. MILTON.
XIX.-XX. COMENIUS.
XXI. LEIBNIZ.
XXII. H. FRANCKE E I PIETISTI.
XXIII. LOCKE.
XXIV.-XXV. ROUSSEAU.
XXVI. CONDORCET E LA PEDAGOGIA DELLA RIVOLUZIONE FRANCESE.
XXVII. BASEDOW E IL FILANTROPINISMO.
XXVIII. I PRINCIPI RIFORMATORI E LE ORIGINI DELLA SCUOLA POPOLARE MODERNA. (Scritti scelti e documenti).
XXIX. HERDER.
XXX. HUMBOLDT.
XXXI. NIEMEYER.
XXXII. - XXXIV. PESTALOZZI, FROEBEL, E I LORO PIÙ VICINI CONTINUATORI.
XXXV. GOETHE E SCHILLER
XXXVI. GIAN PAOLO.
XXXVII. SCHLEIERMACHER
XXXVIII. KANT.
XXXIX. FICHTE.
XL. SCHELLING.
XLI-XLII-XLIII. HERBART.
XLIV.-XLV. GLI HERBARTIANI.
XLVI. ROMAGNOSI
XLVII. GIOBERTI.
XLVIII. ROSMINI.
XLIX. PEDAGOGISTI TOSCANI: LAMBRUSCHINI, CAPPONI, TOMMASEO.
L. APORTI.
LI. DESANCTIS.
LII. BONGHI.
LIII.-LIV. MODERNI PEDAGOGISTI INGLESI ED AMERICANI.
LV. STORIA DELLA PEDAGOGIA AD USO DELLE SCUOLE MAGISTR. E DEI CORSI PEDAGOGICI DI PERFEZIONAMENTO

Volumi già pubblicati:

I. — Scritti pedagogici di JOHANN GOTTFRIED HERDER. — *Scelti e tradotti da Gemma Harasim, con introduzione, note bibliografiche e con l'aggiunta di alcune pagine di Wolfango Goethe su Herder.* L. 2,50

II. — Didattica Magna di GIOVANNI AMOS COMENIUS. — *Traduzione di Vincenzo Gualtieri, con introduzione e appendice di Giuseppe Lombardo-Radice.* L. 4,50

III. — L'educazione in Grecia. — *Esposizione storica,* integrata da una larga scelta di passi di scrittori greci, *a cura di Nicola Terzaghi.* . . L. 1,50

IV. — Il pensiero pedagogico di Giovanni Milton, di GIUSEPPINA DI LAGHI . L. 2 —

V. — Quattordici Lezioni sull' Insegnamento accademico, di FRIEDRICH WILH. JOS. SCHELLING. — *Traduzione e introduzione di Luigi Visconti.* L. 2,50

VI. — Scritti pedagogici di JOHANN FRIEDRICH HERBART. — Pedagogia Generale dedotta dal fine dell'Educazione 1806. — *Traduzione di G. Marpillero.* — Due volumi, con appendice critica. — Vol. I. *Pedagogia generale* . . . L. 3 —

VII. — — Vol. II. *Disegno di lezioni di pedagogia* (1835-1841) . . . . . L. 3 50

VIII. — Tolstoi pedagogista, *con una scelta degli scritti pedagogici messi in italiano da R. Plemoff e Giulio Vitali* . . . . . L. 4 —

Volumi in corso di stampa:

Storia della scuola italiana nel Medio Evo, di GIUSEPPE MANACORDA. — 2 voll.

Relazione ai filantropi e ai potenti intorno alle scuole, agli studi ed alla loro azione sul bene pubblico, con un disegno di un libro elementare della conoscenza umana. Amburgo 1768, di I. B. BASEDOW. — *Traduzione di Guido Santini.*

Volumi in lavoro:

Scritti pedagogici di MARTIN LUTERO. – *Scelta di Giuseppe Lombardo-Radice.*

I discorsi alla Nazione tedesca di JOHAN GOTTLIEB FICHTE. — *Traduzione e note di Enrico Burich.*

Scritti pedagogici di FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER, *tradotti da Aldo Mieli.*

Le dottrine pedagogiche di WILHELM GEORGE FRIEDRICH HEGEL, *a cura di Adriano Tilgher.*

La pedagogia dei GESUITI. — *Introduzione; traduzione della* Ratio studiorum *; bibliografia della polemica antigesuitica dei secoli XVIII e XIX.*

Scritti pedagogici di FRANCESCO DE SANCTIS.

*OPERE DI CULTURA GENERALE.

L'INDAGINE MODERNA.

Questa raccolta comprende pubblicazioni riguardanti quanto di più recente abbia prodotto l'intelletto umano nel campo della conoscenza. Non opere speciali utili soltanto ai professionisti della scienza, non ricerche analitiche superflue pei profani, ma l'esposizione di queste, fatta da autori di fama mondiale.

N. 1. — **WALLACE A. R. — Il posto dell'Uomo nell'Universo.** *Studi sui risultati delle ricerche scientifiche sulla unità o pluralità dei mondi.* Traduzione dall'inglese riveduta e preceduta da uno studio critico di GIACOMO LO FORTE.

Un vol. in-8, pag. XXXVI-136, con illustrazioni, 3 tavole a colori riproducenti l'Universo stellare, e ritratto dell'A. L. 7,50

N. 2. — **LOEB J. — Fisiologia comparata del cervello e psicologia comparata.** — Traduzione del Professore FEDERICO RAFFAELE, con aggiunte dell'Autore.

Un vol. in 8, pagg. XX-396, con 36 illustrazioni e ritratto dell'Autore . . . . . L. 7,50

N. 3. — **LUGARO E. — I problemi odierni della Psichiatria.**

Un vol. in-8, pag. 380, con 13 illustrazioni . L. 7.50

N. 4. — **WHETHAM W. C. C. — Lo stato attuale della fisica.** — Traduzione autorizzata dall'inglese e prefazione e note del D.r Prof. IGNAZIO CALDARERA.
Un vol. in-8°, pagg. 341, con 5 ritratti e 39 illustr. L. 9 —

N. 5. — **RUTA E. — La psiche sociale.** *Unità di origine e di fine.*
Un vol. in-8°, pagg. 389 . . . . . L. 7 50

N. 6-7. — **DE VRIES H. — Specie e varietà e loro origine per mutazione.** — Traduzione dall' inglese autorizzata e prefazione del Prof. FEDERICO RAFFAELE.
Due vol. in-8°, di complessive pagg. XXIV-804, con ritratto dell'Autore . . . . . L. 16 —

N. 8. — **TOCCO F. — Studi kantiani.**
Un vol. in-8° pagg. XX-275 . . . . . L. 7 50

N. 9. — **LE DANTEC F. — Filosofia biologica.** — Traduzione autorizzata dal francese, introduzione e note del D.r GENNARO COSTANTINI.
Un vol. in-8°. . . . . L. 6 —

N. 10. — **HADDON A. H. — Lo studio dell'Uomo.** *Introduzione all' Etnologia*, con aggiunte originali dell'Autore. Traduzione autorizzata dall'inglese, prefazione, aggiunte e note del Prof. ANDREA GIARDINA, *Ordinario di Anatomia e Fisiologia comparate nella R. Università di Pavia.*
Un vol. in-8° con tavole illustr. e ritratto dell'Autore. L. 9 —

N. 11.-12. — **WINDELBAND W. — Storia della Filosofia.** — Traduzione italiana autorizzata, curata sulla 5ª edizione tedesca, del Dr. EUGENIO ZANIBONI.
Due voll. in-8 di complessive pagg. VIII-888—Prezzo dei due volumi (inseparabili) . . . . . L. 15 —

N. 13. — **RIBOT T. — La psicologia dei sentimenti.** — Traduzione italiana di F. M. C.
Un vol. in-8, di pagg. 500 . . . . . L. 7 50

N. 14. — **DRIESCH H.** — **Il Vitalismo.** — *Storia e dottrina.* — Traduzione autorizzata del D.r MARIO STENTA, con aggiunte originali dell' A.

Un vol. in-8° pagg. 428 . . . . . L. 9 —

N. 15. — **TAMASSIA N.** — **La famiglia italiana nei secoli XV e XVI.**

Un vol. in-8°, di pagg. 375 . . . . . L. 9 —

N. 16 17. — **REINACH S.** — **Orpheus.** — *Storia generale delle religioni*, tradotto con aggiunte originali del Prof. ARNALDO DELLA TORRE.

Due voll. in-8°, di pagg. 1110 . . . . . L. 15 —

N. 18. — **WITASEK S.** — **L'Estetica.** Traduzione autorizzata del Prof. MARINO GRAZIUSSI.

Un vol. in-8° di pagg. 331 . . . . . L. 6 —

N. 19. — **MACH E.** — **Conoscenza ed errore.** — *Linee di una psicologia dell'indagine.* — Traduzione integrale autorizzata e introduzione del Prof. AURELIO PELAZZA. (*in preparazione*)

Un vol. in-8°, pagg.

N. 20. — **LOEBB J.** — **La dinamica della materia vivente.** — Traduzione autorizzata del Dr. VINCENZO BIANCHI con prefazione del Prof. G. PALADINO.

Un vol. in-8°, ... L. 9 —

N. 21. — **EDMUNDS A. J.** — **I vangeli di Budda e di Cristo** *per la prima volta paragonati negli originali*, dalla 4ª edizione di Filadelfia, 1908, a cura del Prof. M. ANESAKI.

Un vol. in-8°, pagg. 320 . . . . . L. 7 50

N. 22. — **ELLIS H.** — *Psicologia del sesso.* — **Pudore, periodicità sessuale, auto-erotismo.** — Traduzione di C. DEL SOLDATO dalla terza edizione inglese e riveduta ed aumentata dall'Autore.

Un volume in-8° di pagg. XX-360, con 14 diagrammi **L. 8. —**

N. 23. — **RAMSAY W.** — **Chimica e chimici.** — *Saggi biografici e chimici.* — Traduzione autorizzata sulla seconda edizione inglese, con l'aggiunta di un capitolo originale italiano della Dott. CLARA GIVA LOLLINI.

Un vol. in-8°, con ritratto dell'Autore . . . **L. 9 —**

N. 24. — **ELLIS H.** — **L'uomo e la donna** nei loro caratteri sessuali secondari (in corso di stampa).

Settembre 1913.

ESTRATTO DAL

Catalogo delle Edizioni SANDRON

Storia — Critica — Letteratura.

Enrico Albanese
La ferita di Garibaldi in Aspromonte..... L. 2 —

Carlo Angias
L'eredità del secolo decimonono L. 3 50

Orazio Bacci
Prosa e prosatori..... L. 3 50

Paolo Bardazzi
Felice Cavallotti nella vita, nella politica, nell'arte L. 3 —

Giacomo Barzellotti
Dal Rinascimento al Risorgimento..... .. L. 5 —

Antonio Beltramelli
Un tempio d'amore..... L. 3 —

Ferruccio Boffi
Il divenire del''arte... L. 2 —

Angelo Brofferio
I primi quindici anni del Regno di Carlo Alberto L. 1 20

Filippo Bucalo
La riforma morale della Chiesa nel Medio Evo..... L. 3 —

Guido Camozzi
Il 14 luglio 1789. La presa della Bastiglia..... L. 1 50
La fuga di Varennes L. 1 —

P. Carabellese
Sulla vetta ierocratica del papato..... L. 3 50

Giovanni Caruselli
Sull'origine dei popoli italici L. 1 —

F. Cazzamini Mussi
Alma Poësis..... L. 4 —

Giovanni Alfredo Cesareo
La vita di Giacomo Leopardi L. 1 50

Vitale Chialant
Edmondo De Amicis educatore e artista..... L. 2 —

Francesco Colagrosso
Esposizione del Canto VIII dell'Inferno..... L. 1 —

Pitagora Conti
Le istituzioni oratorie di Marco Fabio Quintiliano.. L. 1 —

Giuseppe Gorradi
Saggi di Storia... . ..... L. 2 —

Vincenzo Crescimone
Saggi critici e letterari L. 5 —

Angelo De Gubernatis
Mario Rapisardi..... L. — 50

Pasquale Deluca
La patria nostra. I liberatori L. 5 —

Arnaldo Della Torre
Il Cristianesimo in Italia dai filosofisti ai modernisti L. 7 50

Federico De Roberto
Il colore del tempo.... L. 3 -

Giuseppe Di Rosa
Il poeta dell'Uman Genio L. 1 —

Eugenio Donadoni
Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta..... L. 6 —

Francesco D'Ovidio
Rimpianti ..... . » 4 —
Esposizione del Canto XX dell'Inferno.. ..... L. 1 —

Aemilii Dracontii Blossi
Orestes, recognovit *O. Giarratano*..... L. 2 —

Albert J. Edmunds
I Vangeli di Budda e di Cristo per la prima volta paragonati negli originali. L. 7 50

Giuseppe Ferraris
Gioberti filosofo..... » 1 20

Ludovico Fulci
La dottrina di Tolstoi L. 1 —

Lorenzo Gatta
Il teatro in Italia (Dalle origini al Goldoni)..... L. 1 —
Guido Cavalcanti negli albori del « dolce stil novo» L. 1 —

Giovanni Gentile
Giordano Bruno nella Storia della Cultura..... L. 2 —

G. B. Grassi Bertazzi
Giordano Bruno, il suo spirito e i suoi tempi..... L. 7 —

Vincenzo Grossi
Lingue e letterature degli odierni popoli dell'Africa L. 1 —

Giuseppe Guerzoni
Il terzo rinascimento.. L. 1 50

Baldassare Labanca
Saggi storici e biografici L. 4 —

Giacomo Lo Forte
La parabola del Volgo prodigo e del povero letterato L. — 50

Mauro Macchi
Le contraddizioni di Vincenzo Gioberti..... L. 1 20

Basilio Magni
La Storia dell' Arte italiana dalle origini al Secolo XX L. 45 —

Mâhâbhârata. Episodi scelti, tradotti e collegati col racconto dell'intero poema da **P. E. Pavolini.** .... L. 3 —

Alberto Mario
La canzone di Garibaldi del D'Annunzio documentata L. 1 20

Antonio Martino
Commento filologico al canto XXV dell'Inferno di Dante L. 1 —

Giuseppe Margani
Il Corvo, di Edgardo Pöe L. 1 50

Andrea Maurici
Il romanticismo in Sicilia L. 1 50

Menandro
Scene e frammenti, a cura di *C. O. Zuretti*..,..... L. 4 50

Guido Menasci
L'arte italiana..... L. 5 —

Giovanni Mestica
Il Leopardi davanti alla critica L. 2 —

Vincenzo Morello
Nell'arte e nella vita. L. 4 —

Luigi Natoli
Prosa e prosatori siciliani nel secolo XVI..... L. 3 —

Nel sesto centenario della visione dantesca, per **Francesco Torraca, G. Ragusa Moleti, V. Graziadei,** ecc. L. 2 —

Aldo Oberdorfer
Saggio su Michelangiolo L 3 —

Enrico Onufrio
Il sentimento della natura nel Poliziano..... L. 1 50

Pietro Orsi
Cavour..... L. 2 50

Carlo Pascal
Commentationes vergilianae L. 1 —
Figure e caratteri..... » 3 —

Pietro Pellizzari
Dei natali della patria italiana L. — 80

Teofilo Petriella
Il «Torquato Tasso» di W. Goethe..... L. 3 —

Giovanni Piazzi
L'arte nella folla..... L. 4 —
Futura Italia..... » 1 50

Giuseppe Pipitone Federico
Di alcuni caratteri della letteratura in Sicilia nella prima metà del secolo XIX L. 1 50
Giovanni Meli (I tempi, la vita, le opere) ..... L. 4 —
Il naturalismo contemporaneo in letteratura..... L. 3 50
Victor Hugo..... » 1 —

Carlo Pisacane
Ordinamento e costituzione delle milizie italiane.. L. 1 20

Manfredi Porena
Esposizione del Canto IX dell'Inferno..... L. 1 —

Mario Pratesi
Ricordi veneziani..... L. 3 —

Girolamo Ragusa Moleti
Giosuè Carducci..... L. 1 —

Salomone Reinach
Orpheus. Storia generale delle religioni..... L. 15 —

Giuseppe Romano Catania
Filippo Buonarroti..... L. 2 —

Girolamo Rosina
Mario Rapisardi..... L. — 75

Paolo Savj Lopez
Trovatori e poeti..... L. 3 —

Domenico Scinà
Storia letteraria di Sicilia L. 2 —

Scipio Sighele
Idee e problemi di un positivista..... L. 4 —

Angelo Solerti
Gli albori del melodramma L. 15 —

Fausto Squillace
La Moda..... L. 2 50

Giuseppe Tambara
L'episodio di Guido da Montefeltro..... L. — 50

Giuseppe Taormina
Ranieri e Leopardi.... L. 1 50

Nicola Terzaghi
Fabula..... L. 5 —
Miti e leggende..... » 2 50

Cristina Triulzi Belgioioso
L'Italia e la rivoluzione italiana.. ..... L. 1 20

Nunzio Vaccalluzzo
Galileo Galilei nella poesia del suo secolo..... L. 3 —

Felice Valletta
La ginnastica in Roma L. 2 50

Bruno Villanova d'Ardenghi
Il teatro neo-idealistico L. 4 —

Vittore Vittori
Simboli wagneriani.... L. 3 —

Stephan Witasek
Principi di Estetica generale L. 6 —

Albino Zenatti
Intorno a Dante..... L. 3 —

Filosofia — Scienze — Sociologia — Pedagogia.

Giuseppe Aliani
L'abitudine nell'educazione L. 1 —

Giuseppe Alongi
La mafia..... L. 3 —

Giovanni Amadori Virgilj
Il sentimento imperialista L. 3 50

Giovanni Battista Baccioni
Igiene degli alimenti... L. 1 50

F. Bellomia Barone
Il problema fondamentale dell'essere..... ..... L. 2 —

Augusto Bebel
La donna e il socialismo L. 4 —

Roberto Benzoni
Il sapere empirico..... L. 3 50
La morale nella moda » — 50
Psicologia e Pedagogia » — 50

Ernesto Bernheim
La storiografia e la filosofia della Storia..... L. 5 —

Andrea Bertoli
Voci al deserto..... L. 3 —

Daniele Bettinelli
Lettere didattico-pedagogiche L. 1 —

Lorenzo Bettini
Sull'indirizzo pedagogico moderno..... ... L. 2 —

Ivanoe Bonomi
La finanza locale e i suoi problemi..... L. 3 —
Le vie nuove del socialismo L. 3 50

Enrico Bruni
Socialismo e diritto privato L. 3

Gabriele Buccola
La dottrina dell'eredità e i fenomeni psicologici. L. 2 50

Orazio Buonvino
Il giornalismo contemporaneo L. 5 —

Eduardo Buzzanca
Funzione pedagogica della scienza in rapporto al fattore economico e religioso L. 5 —

Edoardo Caird
Hegel..... L. 5 —

Giovanni Calò
Il problema della libertà nel pensiero contemporaneo L. 3 50

Carlo Caselli
La lettura del pensiero L. 1 —
Affettività degli animali » 1 —

Carlo Cassola
La formazione dei prezzi nel commercio..... L. 3 —

Giovanni Cesca
Filosofia dell'azione.... L. 4 —

Alessandro Chiappelli
Voci del nostro tempo L. 3 —

Francesco Chiofalo
Saggi di educazione infantile L. 1 —

Napoleone Colajanni
Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause..... L. 2 —
Settentrionali e Meridionali L. 1 —
Politica coloniale..... » 3 50
Nel regno della Mafia. » 1 —
Il Socialismo..... » 4 —
Per la economia nazionale L. 3 —
Per la razza maledetta » — 50

Pompeo Colajanni
La statistica delle mercedi negli infortuni del lavoro L. 1 —

Giovanni Amos Comenius
Didactica magna..... L. 4 50

Benedetto Croce
Materialismo storico ed economia marxistica..... L. 4 —

Antonino Cutrera
Storia della prostituzione in Sicilia..... L. 2 50

Giuseppe D'Aguanno
Filosofia morale e giuridica in Oriente e in Grecia L. 4 —

Riccardo Dalla Volta
Saggi economici e finanziari sull'Inghilterra..... L. 5 —

Edmondo De Amicis
Il 1. maggio..... L. —

Giuseppe De Felice
Principii di sociologia criminale..... ..... L. 1 —

Guglielmo De Greef
Regione parlamentare e regione rappresentativa. L. 1 —

Francesco De Gregorio
Tornerà Dio?..... L. —

Carlo Delon
La lezione di cose..... L. 4 —

Nicodemo Del Vasto
I delitti contro la folla L. 2 —

Edmondo Demolins e Fausto Squillace
Il popolo meridionale. L. 2 —

Carlo Modesto Derada
Gli uomini e le riforme pedagogico-sociali della Rivoluzione francese..... L. 2 —

Sante De Sanctis
La mimica del pensiero L. 2 —

Francesco De Sarlo e Giovanni Calò
Princ. di scienza etica L. 5
La patologia mentale... » 2 50

Hugo De Vries
Specie e varietà e loro origine per mutazioni..... L. 16 —

Giuseppina Di Laghi
Il pensiero pedagogico di Giovanni Milton..... L. 2 —

Hans Driesch
Il vitalismo..... ... L. 9 —

Havelock Ellis
PSICOLOGIA DEL SESSO. L'evoluzione del pudore. I fenomeni della periodicità sessuale. L'auto-Erotismo L. 8 —

Ralph. Waldo Emerson
Energia morale..... L. 3 —

Enciclopedia delle Scienze filosofiche. Vol. I. Logica L. 10 —

Federico Engels
Il socialismo scientifico L. 3 —

Cesare Facchini
Degli eserciti permanenti L. 2 —

Ginseppe Fancinlli
La perizia psichiatrica L. 2 50

Giovanni Fanti
Dal vecchio al nuovo. L. 2 50

Vito Fazio-Allmayer
Galileo Galilei..... L. 4 —
Materia e sensazione.. » 3 —

Gaetano Fazzari
Breve Storia della matematica dai tempi antichi al Medio Evo..... L. 4 —

Carlo Fenizia
L'evoluzione biologica e le sue prove di fatto..... L 2 —

Carlo Francesco Ferraris
Il materialismo storico e lo Stato..... L. 3 —
La teoria del decentramento amministrativo..... L. 1 50

Enrico Ferri
Discordie positiviste sul socialismo..... L. 1 —

Nicola Fornelli
L'opera di Augusto Comte L. 3 —

Antonio Frigieri
Il socialismo. Dialoghi L. 1 20

Gabriele Gabrielli
Scritti di pedagogia e didattica L. 3 —
Per introdurre il lavoro manuale..... L. 1 —
La riforma delle scuole normali..... L. 1 50
Lo Stato e l'educazione » 1 —
Sui criteri scientifici dell'educazione morale..... L. 1 —

Alfredo Galletti e Gaetano Salvemini
La riforma della scuola media L. 6 50

G. B. Garassini
La Dinamica della coscienza morale nell'età della scuola 2 volumi..... L. 8 —

Girolamo Gatti
Agricoltura e socialismo L. 4 —

Otto Ganpp
Spencer... ..... L. 4 —

Giovanni Gentile
L'insegnamento della filosofia nei licei..... L. 3 —
Per la scuola primaria di Stato L. 1 —
Scuola e Filosofia..... » 6 —

Rosario Giglio
Il delitto— Studio filosofico giuridico..... L. 1 —

Corrado Gini
Il sesso dal punto di vista statistico..... L. 8 —

Melchiorre Gioia
Teoria civile e penale del divorzio..... L. 1 20
Sul caro dei viveri e sul libero commercio inglese.. L. 1 20

Liborio Giuffrè
La medicina sociale e le malattie del lavoro.... L. — 50

Balbino Ginliano
La religiosità dello spirito L. 1 50

Ezio Maria Gray
Storia delle scienze antropologiche..... L. 1 50

Cosmo Gnastella
Sui limiti e l'oggetto della conoscenza a priori.. L. 5 —
Filosofia della metafisica L. 20 —

Yves Guyot
La tirannide socialista L. 1 50
I principii dell'89 e il socialismo..... L. 1 50

Alfredo H. Haddon
Lo studio dell'Uomo.. L. 9 —

Agostino Hamon
Psicologia del militare di professione..... L. 2 50

G. F. Herbart
Pedagogia generale dedotta dal fine dell'educazione 1806 L. 3 —

Giov. Goffredo Herder
Le dottrine sull'educazione L. 2 50

Edmnnd König
Wundt..... L. 5 —
I socialisti al Commissario Civile per la Sicilia -- Memorandum..... L. — 50

Josè Ingegnieros
Nuova classificazione dei delinquenti..... L. 1 50

Giovanni Jaurès
Studi socialisti..... L. 3 —

Hermann Hngo Kantorowicz
La lotta per la scienza del diritto..... L. 2 50

Luciano Laberthonnière
Saggi di filosofia religiosa L. 3 50

Arturo Labriola
La teoria del valore di Carlo Marx..... L. 3 —

Emanuele Latino
Il lavoro manuale e il problema educativo..... L. 3 50

Felice Le Dantec
Filosofia biologica..... L. 5 —

Armando Lenzi
Saggio sul pensiero e sull'opera pedagogica di G. E. Pestalozzi..... L. 2 —

Enrico Leone
Il sindacalismo..... L. 2 50

Giovanni Lerda
Influenza del cristianesimo sull'economia..... L. 1 —

Aleardo Lodi
Studiamo il fanciullo L. — 60

Jacqnes Loeb
Fisiologia comparata del cervello e psicologia comparata L. 7 50

Giacomo Lo Forte
La vita delle piante... L. 1 50

Cesare Lombroso
Genio e degenerazione L. 5 —
Nuovi studi sul genio » 6 —
La funzione sociale del delitto L. — 50

Achille Loria
Marx e la sua dottrina L. 2 —
Il movimento operaio. » 2 —

Filippo Lo Vetere
Il movimento agricolo siciliano L. 1 —

Ernesto Lngaro
I problemi odierni della Psichiatria..... L. 7 50

Malvert
Scienza e religione..... L. 2 50

Giovanni Marchesini
La teoria dell'utile..... L. 3 —

Carlo Marx
Il Capitale (Estratti).. L. 2 —

Ginseppe Mazzarelli
La vita animale sulle terre emerse..... L. 2 —

Roberto Michels
Saggi sulle classi popolari moderne..... L. 3 —

Enrico Morselli
La « pretesa » bancarotta della scienza..... L. — 50

Giuseppe Emanuele Modigliani
La fine della lotta per la vita tra gli uomini..... L. 2 —

Antonio Pastorello
Pensieri sull'arte..... L. — 50

William Agnew Paton
Sicilia pittoresca..... L. 5 —
Rilegato in tela e oro » 7 —

Romolo Quaglino
Parole su l'al di qua e l'al di là..... L. 3 —

Luigi Rasi
L'arte del comico..... L. 5 —

Edgardo Rosa
Il Natale nell'arte e nella letteratura..... L. 1 50

C. J. S. Thompson
Il culto della bellezza L. 3 —

Yorikson
Da Firense a Firenze L. 5 —

Opere tecniche o di varia indole.

Gaetano Briganti
La coltivazione della vite L. 3 —

Cinzio Campi
Coltivazione delle piante erbacee..... L. 1 50

Mario Castelli
Macchine agricole..... L. 2 —

Orso Mario Corbino
I sistemi di illuminaz. L. 1 50

Plinio De Franciscis
L'Italiano nei paesi dove si parla l'inglese..... L. 1 50

Michele Lojacono Pojero
Flora Sicula (Testo-Atlante) L. 55 -

Pietro Pagnini
La trazione elettrica.. L. 3 —

Ernesto Salafia Maggio
Il codice cavalleresco. L. 4 —
Scherma e governo..... » 1 —

La **Casa Editrice Sandron**, fondata nel 1839, in più di un settantennio di vita operosa ha portato un valido contributo alla diffusione della cultura nazionale. Dall'epoca dei suoi inizii sempre ascendendo essa gode oggi di una posizione morale considerevole, per le numerose, e svariate e accurate pubblicazioni che formano il Catalogo delle sue Edizioni.

Le collezioni **Sandron** sono oggi diffuse ovunque: **L'Indagine Moderna** (volumi in-8°) comprende opere moderne, fra le migliori, di sintesi scientifico-filosofica; le raccolte **I Grandi Pensatori** (volumi in-8°) e **Pedagogisti ed Educatori antichi e moderni** (volumi in-16°), la **Biblioteca Sandron » di Scienze e Lettere** (volumi in-16°) e la **Biblioteca di Scienze sociali e politiche** (volumi in-16°) ognuna nel proprio campo, rappresentano delle magnifiche collezioni di studi dovuti a brillanti ingegni italiani e stranieri; la **Biblioteca dei Popoli** (volumi in-16° e in 4°) contiene grandi capolavori letterari di tutti i tempi e di tutte le nazioni; la **Piccola Enciclopedia del XX Secolo** (volumi in-16°) accoglie brevi e lucide monografie di volgarizzazione scientifica; la **Biblioteca rara** (volumi in-16° obl.) ripresenta al pubblico opere divenute introvabili o addirittura inedite, tutte di autori illustri che furono tanta parte del Risorgimento nazionale.

Molto importanti sono le sue pubblicazioni scolastiche, dovute a insegnanti provetti e colti: **Libri di testo** per le materie letterarie e per le scientifiche, adatte **per tutte le scuole medie** di primo e di secondo grado, una pregevolissima **Collezione di Classici latini** con note italiane curate da veri specialisti nonchè la *Nuova Collezione di Classici Greci* «**Graecia capta**» annotata ad uso delle scuole e diretta dal Prof. Nicola Terzaghi; inoltre **Libri di testo** per tutte le materie e opere sussidiarie, **per la scuola primaria**.

Molto apprezzate sono inoltre le due raccolte di letture amene per i giovanetti e per i bimbi: **Giovinezza!** (volumi illustrati in-16° e in-8°) e **Per il Mondo Piccino** (circa 250 volumetti in 16.).

Una numerosa collezione di **Romanzi** dei migliori autori italiani e stranieri; volumi di poesia, libri pedagogici, di filosofia, di scienze economiche e varie vengono a completare il ricchissimo. Catalogo della Casa.

Nella grande **Esposizione Internazionale di Torino 1911** la **Casa Editrice REMO SANDRON** ebbe conferito il

GRAN DIPLOMA D'ONORE

Ebbe inoltre una speciale **Medaglia del Ministero della P. I.**

73-B18661

Patrizi

Ciliegi e a

REMO SANDRON, Editore — *Libraio della R. Casa*
Milano-Palermo-Napoli

SIMBOLI WAGNERIANI, di Vittore Vittori . . . . L. 3 —
STUDI KANTIANI, di Felice Tocco . . . . . » 7 50
PRINCIPII DI ESTETICA GENERALE, di St. Witasek . » 7 50
SAGGI ECONOMICI E FINANZIARI SULL'INGHILTERRA, di Riccardo Dalla Volta . . . . . » 5 —
POESIE, LIRICHE E TRADUZIONI, di Mario Rapisardi » 15 —
SMORFIE TRISTI, di Roberto Bracco . . . . . » 3 50
SMORFIE GAIE, di Roberto Bracco. . . . . » 3 50
IL POSTO DELL'UOMO NELL'UNIVERSO, di A. Russel Wallace. . . . . » 7 50
ORPHEUS. *Storia generale delle religioni*, di Salomone Reinach. Due volumi . . . . . » 15 —
I PROBLEMI ODIERNI DELLA PSICHIATRIA, di Ernesto Lugaro . . . . . » 7 50
LO STATO ATTUALE DELLA FISICA, di W. C. D. Whetham . . . . . » 9 —
POESIE, di Alessandro Petöfi. Due volumi . . . . . » 10 —
STORIA DELLA FILOSOFIA, di Guglielmo Windelband. » 15 —
KALEVALA. *Poema finnico*, trad. da Paolo Emilio Pavolini » 15 —
I VANGELI DI BUDDA E DI CRISTO *per la prima volta paragonati nel testo*, di Albert J. Edmunds . . . » 7 50
UGO FOSCOLO PENSATORE, CRITICO, POETA. *Saggio* di Eugenio Donadoni . . . . . » 6
TEATRO, di Roberto Bracco. Otto volumi, ognuno . . » 4 -
IL VITALISMO, di Hans Driesch. . . . . » 9 —
DAL RINASCIMENTO AL RISORGIMENTO. *Saggi* di Giacomo Barzellotti, 2ª edizione aumentata . . . . » 6 —
MATERIA E SENSAZIONE, di Vito Fazio-Allmayer . . » 3 —
L'EDUCAZIONE DELLA VOLONTÀ, di Giulio Payot . » 3 —
LA DINAMICA DELLA COSCIENZA MORALE NELL'ETÀ DELLA SCUOLA di G. B. Garassini. Due volumi. » 8 —
LA PSICOLOGIA DEI SENTIMENTI, di Teodulo Ribot. » 7 50
SAGGI STORICI E BIOGRAFICI, di B. Labanca. . » 4 —
I MARTIRI DEL LAVORO, di Giannino Antona-Traversi. » 2 50
CANTI POPOLARI UNGHERESI . . . . . » 2 —
FOGLIE DI ERBA, di Walt Whitman . . . . . » 5 —
TTI UNICI, di Camillo Antona-Traversi. . . . . » 4 -

ezzo del presente volume: Lire DUE e cinquanta.